



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Kazimierz Przerwa-Tetmajer : zbliżenia

Author: Jan Jakóbczyk

Citation style: Jakóbczyk Jan. (2001). Kazimierz Przerwa-Tetmajer : zbliżenia. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jan
Jakóbczyk

Kazimierz Przerwa-Tetmajer *Zbliżenia*



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego – Katowice 2001

Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Zbliżenia

*Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1948*

Jan Jakóbczyk

Kazimierz Przerwa-Tetmajer
Zbliżenia



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego – Katowice 2001

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Jerzy Paszek

Recenzenci
Alina Brodzka-Wald
Andrzej Z. Makowiecki



BG 300774

Spis treści

Wstęp	7
I. Poeta pokolenia czy gwiazda sezonu?	13
Nicowanie terminów	13
„Świadkowie” i „promotorzy” sławy	19
O dobre z czytelnikiem porozumienie	31
W stronę rozmowy	35
W roli „piewcy Tatr”	40
W cieniu	45
Aneks:	48
U obcych	48
Odczytany przez Wykę	51
Na scenie i planie filmowym	53
II. Sto sonetów	59
Nieco historii	59
Młodopolska sonetomania	61
Sonetowe cykle: konstelacje	64
Z Mickiewiczem	69
Pod presją kulturowych symboli	73
W parach	77
I pojedynczo	80
Dlaczego sonety, dlaczego w zespole?	81
III. Tetmajer czyta Słowackiego	83
Cudze czy własne?	83
<i>Illa</i> i <i>Anhelli</i>	89
<i>W Sz wajcarii</i> i <i>Qui amant...</i> (<i>Którzy kochają</i>)	93
<i>Zawisza Czarny</i> i <i>Zawisza Czarny</i>	96
Niespłacone wierzytelności	99
IV. Figlarz – satyryk – kłótnik	104
O figlach	104
Gry, zabawy i złośliwości	115

O satyrze „gromiącej”	119
O „kłótniach” i kłótniach	123
Aneks: Tetmajer sparodiowany	129
V. O powieści o-powieści	132
Kłopotliwych trzy tysiące stron	132
Śladami krytyki	137
Cień Sienkiewicza?	147
Z perspektywy <i>Walki</i>	151
„Ferdydurkiczna” powieść?	159
VI. Przypadki tekstologiczne	165
Wstępne uwagi	165
Moderowanie <i>Poezji Serii I i II</i>	166
Tytułowe roszady	168
<i>Rewolucja</i> : przed cenzurą i po cenzurze	170
Przypadki <i>Panny Mery</i>	174
Zakończenie, czyli słowo o melancholii	178
Indeks nazwisk	183
Zusammenfassung	189
Summary	190

Wstęp

Chciałem napisać monografię twórczości Kazimierza Tetmajera. I nie kusił mnie spór z prześmiewcami oraz burzycielami wszelkich uproszczeń historii literatury, ufundowanych na kategoriach ciągłości, totalizacji, obiektywizmu czy struktury. Teza zaś o modelowaniu i kreowaniu fikcji ładu w akcie poznawczym historyka literatury (czytelnika?!), aczkolwiek w znacznym stopniu mi bliska, nie mogła być przecież usprawiedliwieniem stworzenia fikcji monografii¹. I tak: pycha niedoszłego monografisty została skutecznie powstrzymana przez opór rzeczywistości, czyli zwątpienie w możliwości monograficznej, powiedzmy wprost – uzurpacji i trudną do ogarnięcia, bo różnorodną i w niemałych obszarach słabo rozpoznaną twórczość Tetmajera.

Zapewne historia kapryśnych wyborów przedmiotu zainteresowań historyków literatury polskiej znajdzie kiedyś swego dziejopisa. Tymczasem odnotuję, że bodaj najbardziej reprezentatywny (w znaczeniu „typowy” i pierwszoplanowy) poeta Młodej Polski, autor, uznanego przez wielu czytelników za arcydzieło, cyklu *Na Skalnym Podhalu* – od ponad półwiecza spotyka się, mówiąc eufemistycznie, z nader umiarkowanym zaciekawieniem literaturoznawców; dość stwierdzić, że proponowana tu książka jest na dobrą sprawę pierwszą w tej dziedzinie². Z reguły twórczość Tetmajera

¹ O kontrowersjach związanych z monografią, dyskursem historycznoliterackim i różnicą między monografią a syntezą historii literatury zob. T. Wałas: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków 1993; także: M. Załeski: *Jak możliwa jest dziś historia literatury. W: Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*. Red. J. Abramowska, A. Brodzka. Poznań 1997, s. 47–61; K. Kasztenna: *Z dziejów formy niemożliwej. Wybrane problemy historii i poetyki polskiej powojennej syntezy historycznoliterackiej*. Wrocław 1995.

² Przypomnieć wszakże trzeba popularne, o edukacyjnym charakterze opracowanie A. Mazanowskiego: *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*. Lwów–Złoczów [1911]. Książkę biograficzną o Tetmajerze napisała K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*. Kraków 1969 – jest to pozycja podstawowa i nieprzeceniona dla każdego badacza również twórczości młodopolskiego poety. Znaczne korzyści poznawcze przynosi zredagowana przez K. Jabłońską książka wspomnieniowa: *Miałem kiedyś przyjaciół... Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*. Oprac. K. Jabłońska. Kraków 1972. Po sprowadzeniu prochów poety

stanowiła rezerwar pożądanych cytatów, spełniała rolę sugestywnego świadectwa potwierdzającego tę czy inną tezę znawców literatury Młodej Polski: pokoleniowych rozczarowań i melancholii (K. Wyka)³; pustki i otchłani wypełniającej tę literaturę (M. Podraza-Kwiatkowska)⁴; młodopolskich mitów miłości (W. Gutowski)⁵; „pejzażu człowieka” złożonego z duszy i ciała (M. Stala)⁶; „tatrzańskiej szkoły” w literaturze sprzed stu laty (J. Kolbuszewski)⁷. „Samodzielnym” bohaterem historycznoliterackich komentarzy bywał rzadko; ich przegląd dowodzi, że twórczość pisarza, by nie zaginąć w mrokach niepamięci, lodowatej obojętności – potrzebuje wiernych „promotorów”⁸, a pożytek mogą także przynieść, choćby wbrew zamiarom, ekspresje nieugiętych zoilów (mam na myśli głównie skandale, w które się uwikłał). Wskazuje też na charakterystyczne prawidłowości: koncentrację publikacji w określonych latach, zgodnie z jubileuszowym rytmem – w roku 1912, 1931, 1937, 1948 i 1965⁹. Nieodmiennie wdzięczną pamięć o pisarzu zachowywali Podhalanie.

z Warszawy do Zakopanego w roku 1986 zorganizowana została okolicznościowa sesja naukowa, której efektem okazała się broszurka: *Między Tatrami a niebem. Studia o Kazimierzu Przerwie-Tetmajerze wygłoszone na sesji w Ludźmierzu 14 czerwca 1986 r.* Nowy Sącz 1987. Funkcję „monograficznych zarysów” pełnią w tej sytuacji wstępy do wydań Biblioteki Narodowej: J. Krzyżanowski: *Wstęp do: K. Tetmajer: Poezje wybrane*. BN I 123. Wrocław 1968; J. Kolbuszewski: *Wstęp do: K. Tetmajer: Na Skalnym Podhalu. Wybór*. BN I 290. Wrocław 1998.

³ Liczba cytowań Tetmajera w studium K. Wyki *Modernizm polski* (Kraków 1959) sięga kilkudziesięciu pozycji i jest porównywalna jedynie z cytowaniami Przybyszewskiego i Brzozowskiego.

⁴ Jest niewątpliwie jednym z głównych bohaterów i wdzięcznym dostarczycielem argumentów w rozprawie M. Podrazy-Kwiatkowskiej: *Pustka – otchłani – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*. W: Eadem: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985, s. 29–78.

⁵ Również studium W. Gutowskiego: *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)* (Kraków 1992) potwierdza prawidłowość, że niezawodnie Tetmajer (i Przybyszewski) „dostarczy” reprezentatywnych i symptomatycznych dla swego czasu argumentów, pożądanymi cytatów.

⁶ Por. M. Stala: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994 (tu: rozdz. II: *Ponad przepaścią*).

⁷ J. Kolbuszewski jest autorem licznych rozpraw na temat tatrzańskiej twórczości Tetmajera; wymienię najbardziej znaczące: rozdział monografii *Tatry w literaturze polskiej. Część I (1805–1888). Część II (1889–1939)*. Kraków 1982 – *Poetyckie Tatry Kazimierza Tetmajera; Na Skalnym Podhalu Kazimierza Tetmajera. Próba nowego odczytania*. W: *Góry – literatura – kultura*. Red. J. Kolbuszewski. T. I. Wrocław 1996; *Tatry w twórczości Kazimierza Tetmajera*. W: *Między Tatrami a niebem. Studia o Kazimierzu Przerwie-Tetmajerze...*

⁸ Taką rolę odgrywali nieco młodszy od poety J. Lorentowicz i A. Grzymała-Siedlecki, w ostatnich zaś dziesięcioleciach zasługi w tej mierze mieli przede wszystkim K. Jabłońska oraz J. Krzyżanowski, K. Wyka, J. Kolbuszewski, M. Podraza-Kwiatkowska i J. Zacharska.

⁹ Zob. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbud”. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*. Oprac. pod kier. Z. Szwejkowskiego i J. Maciejewskiego. T. 16, cz. 1. Warszawa 1972, s. 80–85. Wynika z tych zestawień, że w roku 1912 opublikowano ok. 40

Może i nietrudno dociec przyczyn tej wstrzemięźliwości znawców literatury. Wszak sam Tetmajer miał o sobie powiedzieć, że jest „umarłym poetą”, a upodobanie do nekrofilii, aczkolwiek przydarza się historykom literatury¹⁰, to nie jest jednak aprobowaną normą. Sens wysiłku historyka literatury (także: interpretatora, czytelnika) – chcę w tę oczywistą prawdę wierzyć – nie sprowadza się do odkurzania staroci oraz ponownego układania ich na półce, ale ożywiania tego, co wydawało się już obumarłe. Czas podejrzliwości wobec każdego dyskursu, eksponowania różnic kosztem spójności i całości – nie sprzyja, rzecz jasna, monograficznym ambicjom i zamiarom, nie sprzyja też układaniu z fragmentów kompozycji, z której by się wyłonił „wizerunek” Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Nie sprzyja, bo w końcu rozumienie-interpretowanie literatury zdeterminowane jest przez różnorodne, nieusuwalne aporie. Ale to właśnie ów „wizerunek” cierpliwie składany z drobin śladów przeszłości, zapisów o różnym stopniu wiarygodności i zmiennej modalności – jest bodaj najciekawszy. Poszukiwać więc zamierzam „Tetmajera” ukrytego w piśmie (pismach). Ryzykując arbitralność rozpoznań i wyborów, godząc się na kompromisy, które obniżyć będą poziom entropii opisywanego układu i tym samym oddalać się od mitycznej „prawdy”, wygładzać i retuszować konterfekt Tetmajera („Tetmajera”?). Nie monografia zatem¹¹, lecz „zbliżenia”!

Słowo więc o ograniczeniach. Ukonstytuowała się hierarchia utworów Tetmajera: gdzieś na szczycie *Na Skalnym Podhalu* i zapomniane, głęboko w podziemiach ulokowane (skazane na potępienie) tzw. powieści współczesne; poezja zaś, usytuowana pośrodku, niejednokrotnie pomawiana o wszelkie grzechy główne młodopolszczyzny¹², przywoływana na okoliczność nomotetycznych zamierzeń znawców liryki sprzed stu lat – oczekuje nadal odczytania respektującego jej „idiolektyczność”, tego szczególnego momentu przełamywania modnej lirycznej dykcji w ekspresję „ja” doświadczonego i poszukującego, „raptularz” intymnych wyznań, jakim, nie bez potknięć i nawrotów do zużytych klisz, staje się z czasem ta liryka. Re-

not, artykułów okolicznościowych oraz studiów z tytułu i przy okazji jubileuszu 25-lecia piarskiej aktywności Tetmajera. Podobny rezultat osiągnięty został w roku czterdziestopięcioletnia, a pięć lat potem, w 1937 roku było już publikacji 20. W okresie powojennym dwukrotnie Tetmajer wzbudził zainteresowanie: po opublikowaniu artykułu *Panicz ludźmiński* (1948), autorstwa A. Grzymały-Siedleckiego, nastąpił „wysyp” sprostowań i dopowiedzeń; okazją zaś szczególną (i, jak do tej pory, ostatnią) do „przypominania” twórczości poety była setna rocznica urodzin (1965, ok. 40 publikacji).

¹⁰ Tę śmiałą tezę zasygnalizowała T. Wałas: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* ..., s. 16.

¹¹ Ostatnio rodzaj tęsknoty za monografią, jeśli dobrze zrozumiałem, zadeklarował M. Głowiński (zob. *Wszystko o Chopinie*. „Teksty Drugie” 1999, z. 6, s. 71–74).

¹² Dobrym przykładem takiego „ustawienia” Tetmajera jest rozprawa J. Prokopa: *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978. Przykładowo, na s. 85 przeczytamy charakterystyczne dla strategii Prokopa zdanie: „Tetmajer jest cały naskórkiem, Miciński cały »trzewiami«.”

spektowanie owej hierarchii i przywiązywanie wagi szczególnej do utworów Tetmajera tradycyjnie najwyższej cenionych wymagałoby przyjęcia „konfiguracji” obowiązującej w dotychczas opublikowanych komentarzach (zarysach monografii); najpierw poezja, potem „rzeczy górskie” i w końcu cała reszta, w której zmieszczą się powieści, nowele, dramaty oraz sygnały (w bibliograficznej postaci) o krytyce literackiej i publicystyce Tetmajera. Ten stan rzeczy prowokował albo zgodę na pasywne ustawienie się w bezpiecznych „koleinach” (i z obowiązku powtórzenie wielu rozpoznań), albo ryzyko wędrowki, której cele zdają się rozproszone.

Wybór tych dziedzin twórczości autora *Księdza Piotra*, o których słabo pamięta historia literatury – jest jedną z podstawowych przesłanek, decydujących o kształcie tej książki. Stąd szkic o powieściach, stąd próba opisania słabo rozpoznanego oblicza pisarza: figlarza, satyryka i kłótnika (rozdz. IV i V). W pierwszej kolejności wszakże o zjawisku znanym i uznanym, czyli o roli „poety pokolenia”, przypisywanej Tetmajerowi, a stanowiącej o jego pozycji w historycznoliterackich syntezach. Co oznacza w istocie status „poety pokolenia”? Co kryje się za tą dostojną, ale zмумifikowaną i nieco zmurszałą już formułą? Jak odgrywał swą rolę autor *Końca wieku XIX*? – pytania wskazują szereg wątpliwości, które próbuję tu wyartykułować i opisać. Rozdział II traktuje o „stu sonetach Tetmajera”; i chociaż na tle młodopolskiej sonetomanii nie jest to osiągnięcie (mam na myśli wyznacznik ilościowy) wyjątkowe, to, jak sądzę, warto przyrzeć się postaci i funkcji tej czternastowersowej poezji w dorobku autora *Legandy Tatry*. Problematyka oryginalności, zapożyczeń, epigonizmu, dialogu z tradycją – to naturalnie fundamentalne kontrowersje, wyrażane przez Tetmajera niejednokrotnie nader impulsywnie. Pośród wielu „interlokutorów” tej twórczości, tego twórcy wybrałem Słowackiego. Ponieważ nie dostrzeżono dotychczas tego dialogu, ponieważ należy do najważniejszych „rozmówców”, ponieważ osobiście pierwszy i ostatnie utwory Tetmajera pozostają w cieniu poezji Romantyka. Końcowy zaś rozdział jest skromną przymiarką przedstawienia co bardziej interesujących tekstologicznych „przypadków” owej twórczości, której edytorstwo naukowe raczej nie zauważać. W tej mierze zaniedbania są największe.

Wędrowka, której cele są rozproszone – napisałem nieco wcześniej. Wszelako istnieje coś, co w zasadniczy sposób integruje prezentowane tu szkice i studia. To sfera wartościowania¹³ i oceny. W liście do L. Rydla poeta pisał tak:

„Ku niebu” drukowałem w „Słowie” – Sienkiewicz chwalił, twierdzi, że „zaraz w czytaniu znać pazury talentu”; to i orzeczenie Święto-

¹³ Nie chodzi mi tutaj przede wszystkim o spory o wartości, choć przecież ten „układ współrzędnych” w zasadniczej mierze warunkował temperaturę ocen, lecz właśnie o sam fakt przymusu oceniania, zniewolenia swoistego przez oceny. O wartościach natomiast pisała B. Szymańska: *Spór o wartości w epoce Młodej Polski*. W: *Stulecie Młodej Polski*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1995, s. 9–20.

chowskiego w „Prawdzie”, że w ostatnich czasach „największy talent okazali Dąbrowski, Rodziewiczówna i Tetmajer”, sprawia mi wielką frajdę – recenzje, w ogóle dobrze, dość mi obojętne. Największą frajdę uczynił mi dodany w Tygod. II. do recenzji portret, bo miło jest widzieć swoją małpiosć w piśmie misternie skonterfektowaną. [...] A propos liryki, Jankowski twierdzi, że nie jestem lirykiem, ponieważ – znów sick – myślę „obrazami”. Ciekawe pojęcie liryki i nieliryki. *Sfinks*a ktoś chłasnął.¹⁴

Aż pulsuje tu od ocen, porównań, cenzurek, szacunków. Zapewne ten rodzaj próżności trudno przypisać wyłącznie Tetmajerowi, ale bez wątpienia skala i natężenie presji wartościowania oraz ocen zdaje się przybierać postać obsesji. Rodzaj „przymusu aksjologicznego” (formuła Balcerzana), który w mniejszym bądź większym stopniu zniewala historyka literatury, w innym nieco kształcie, lecz z równym natężeniem dotyka pisarza-twórcę. Szczególniej pisarza, który tak intensywnie, jak Tetmajer, rejestruje (i rezonuje) bieżące wydarzenia literackie, który tak uparcie kreuje swój wizerunek wobec czytelników, wobec konkurentów-literatów oraz wobec, kto wie, może również przyszłych komentatorów swej twórczości. Skoro godzimy się z przekonaniem, że „aksjologia jest ontologią historii”¹⁵, to tym bardziej uznać musimy jej „pretensje” do stanowienia bytowej podstawy literatury, złożonej przeciw z „historii”. Ów fragment listu do Rydla „anon-suje” nader ważny aspekt twórczości Tetmajera: jej osobliwe oczekiwanie na oceny, prowokowanie ich, zaczepno-odporne strategie, potrzebę (może przymus) dialogu, pasję polemiczną.

Nie łudził się bowiem autor *Melancholii*, że cierpliwe i spolegliwe oczekiwanie na oceny przyniesie sprawiedliwe wyroki. O dobre opinie trzeba zadbać. Pozycję w literaturze zdobywa się w walce, poprzez rywalizację i niejednokrotnie w ostrej konkurencji, a znaczenia rodzą się ze sporu z „cudzymi znaczeniami” – oto wiedza, którą posiadał Tetmajer-pisarz. Ujawnienie jej pozwala również – mam nadzieję – lepiej poznać twórczość tego nieskorego do pokory twórcy.

¹⁴ List K. Tetmajera do L. Rydla z dn. 8 III 1895 r. Rękopis w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 8906 II.

¹⁵ Teza sformułowana przez E. Balcerzana: *Przymusy aksjologiczne*. W: *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Red. S. Sawicki, W. Panas. Lublin 1986, s. 260. O spełnieniu aksjologią, choćby przez naznaczonej wartościami język potoczny, pisał M. Głowiński: *Badania literackie a język potoczny*. W: *O wartościowaniu w badaniach literackich*..., s. 179–195. Zob. także Idem: *Wartościowanie w młodopolskim dyskursie krytyczno-literackim*. W: Idem: *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*. Kraków 1997, s. 193–236.

I. Poeta pokolenia czy gwiazda sezonu?

Nicowanie terminów

Tytułowe pytanie sugeruje alternatywę; tak chyba powinno być! Wszak wysoka godność przewodnika w poetyckim „cechu” ma charakter bez wątpienia elitarny, gwiazdę sezonu stwarza zaś gawiedź, o jej kreacji i losach decydują „wielkie liczby”, powszechność akceptacji. Jednakże w ostatniej dekadzie XIX wieku tworzy się nowy model kultury¹, odrzucający naiwną wiarę w obligatoryjność pozytywistycznego ładu i postępu oraz romantyczne wyobrażenia o rządzie dusz, sprawowanym przez wybranych, model kultury dystansujący się wobec, w części przynajmniej, osobliwego autokratyzmu romantyków. Łamiący dotychczas obowiązujące podziały i przedziały (wyraźnie należy podkreślić aspekt wyrazu „łamiący”). Pojawia się nowy czytelnik i wyzwania związane z industrializacją, kulturą masową, które to zjawiska po stu latach wydają się nam może sielsko niewinne. Pamiętajmy jednak, że ówczesne egalitarne inicjacje jawiły się jako główne zagrożenie w stopniu bodaj nie mniejszym niż obecnie informatyczna rewolucja i genetyczne eksperymenty.

Kazimierz Tetmajer, autor ód oraz kantat na cześć Mickiewicza, Asnyka i Kraszewskiego, stanął wobec oczekiwań rynku (czytelniczego, rzecz jasna); wyraziciel nastrojów oraz lęków swego pokolenia pozyskał szczególne uznanie, niejednokrotnie egzaltowanych, pań. Wydarzenia tu opowiadane dzieją się na przełomie wieków; poddani nawykowi i automatyzmowi zwykle nie wsłuchujemy się w sens owej formuły. Oto twórczość (i życie) Tetmajera – niech będzie, narażę się na zarzut prawienia oczywistości – po połowie przypada na wiek XIX i XX. Wszakże konsekwencje tego faktu są daleko idące – wyznaczą trop, o którym warto pamiętać.

¹ Nawiązuję tu do propozycji R. Zimanda, którą zawarł w książce: „*Dekadentyzm*” warszawski. Warszawa 1964. Do niezwykle inspirujących pomysłów interpretacyjnych Zimanda powrócę jeszcze wielokrotnie.

Brzmi dumnie: być „poetą pokolenia”! Ale także melancholijnie i gorzko, bo sława przemija wraz z rówieśnymi, ich wrażliwością, gustami i hierarchią problemów, a poeta lokowany jest w historycznoliterackim skansenie. K. Wyka, który Tetmajerowi chciał oddać sprawiedliwość, tak definiuje ten termin:

Przez poetę pokolenia rozumiem liryka, który najpełniej daje wyraz uczuciowy i artystyczny przeżyciom oraz postawom, jakie w danej sytuacji i dla danej generacji są najbardziej typowe.²

Tę niewątpliwie słuszną, ale dalece niewystarczającą definicję należy przeświecić i dopełnić. Zakłada ona istnienie zjawisk układających się w komplementarne modele: „przeżycia i postawy”, które można wygenerować z poezji, oraz „typowe” oczekiwania, pragnienia czy światoodczucia, określające generację modernistów. Im pełniejsza zbieżność, zdaje się sądzić Wyka, tym wybitniejsza, bardziej reprezentatywna pozycja „poety pokolenia”. Pominę niebezpieczeństwa hipostazowania, zwłaszcza gdy próbujemy ustalić to, co „typowe” dla całego pokolenia – w definicji powyższej przeoczony został niezwykle ważny, skomplikowany proces komunikacji literackiej, jej meandrow, które sprawiły wypromowanie poety-wybrańca do roli reprezentanta. Okaże się, uprzedzę opis splątania problemów, o których tu przyjdzie mówić, że popularność poezji Tetmajera i uznanie jej pokoleniowej reprezentatywności, aczkolwiek przenikanie i dopełnianie się tych zjawisk trzeba uznać za oczywistość, nie są tożsame.

Dodatkowa komplikacja wynika z przyjęcia perspektywy nieuniknionej symulacji, która staje się udziałem każdej uogólniającej kategorii literaturoznawczej, w tym oczywiście również terminów „pokolenie literackie” i „gwiazda sezonu”. Dostrzegając w nich historycznoliterackie symulakry, naturalnie uchylam problemy prawdy, reprezentacji, ekwiwalencji, wkraczam na grząską drogę kwestionowania rzeczywistości. Z iluż bowiem zapisów kreować będę „profil” „poety pokolenia” i „gwiazdy sezonu” – kilkunastu, kilkudziesięciu... A jakiż jest status tych zapisów, na których się wspieram? Jednakże: kwestionując dość swobodnie formułowane tezy o takiej czy innej roli Tetmajera, na swój sposób uwierzytelniam rzeczywistość (zakładam jej istnienie), deklaruję, że znam ścieżki do niej prowadzące i potrafię być skuteczniejszym i rzetelniejszym jej rzecznikiem. Pewnie jest jednak tak, jak sądzi J. Baudrillard: „Zmieniają się jedynie formy: zamiast jednej kłódki pojawiają się niezliczone i rozproszone mechanizmy różnicujące.”³

² K. Wyka: „*Macie serc waszych wykładowcy...*”. W: Idem: *Wędrując po tematach*. T. 2: *Puścizna*. Kraków 1971, s. 105.

³ J. Baudrillard: *Precesja symulaków*. Przeł. T. Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Oprac. R. Nyc z. Kraków 1997, s. 184. Problematyka symulacji podniesiona w tym akapicie wyrasta, oczywiście, z propozycji Baudrillarda; choć nie mogę jej w pełni respektować w opisie zjawisk tu prezentowanych, to pomaga ona wiele wyjaśnić z meandrow i pułapek kreacji „poety pokolenia”.

Wszakże bezwzględne podporządkowanie się tym regułom oznaczałoby rezygnację, skazanie się co najwyżej na lepszą, czyli wprowadzającą większy poziom komplikacji, symulację. Godząc się więc z faktem rekurencyjności modeli, przyjmuję, że za znakami kryje się rzeczywistość.

Objaśnienie tedy fenomenu „poety pokolenia” musi koncentrować się tyleż na samej literaturze, co i komunikacyjnej grze, w którą jest ona uwiłkana. Nie wystarczy skonstatować faktu artykułowania przez współczesnych Tetmajerowi jego wyjątkowej pozycji (warto, nawiasem mówiąc, przekonać się, na czym polega owa wyjątkowość, sprawdzić mniemania, które skłonni jesteśmy uznawać za sądy, o tym wszakże nieco później), ale trzeba określić skalę owej promocji; konteksty, przyczyny, kulturowe konsekwencje tego aktu. Nie sposób kontentować się modernistycznym stygmatem smutno-melancholijnej tematyki owej poezji (ten powszechnie uznany pogląd też wymaga przewietrzenia⁴), wypada sprawdzić rodowody, znaczenia, funkcje, by tak powiedzieć – rozpoznać podstawy tożsamości tych rozczarowań. A ściślej – rozpatrzeć, wedle jakich prawideł rodziły się przekonania o takich właśnie znaczeniach „tetmajerowskiej” poezji. Odszukiwanie, a przede wszystkim „przesłuchanie” świadków wydarzeń w poezji sprzed stu lat – to zadanie żmudne i częstokroć „poszlakowe”. By osiągnąć zadowalające wyniki, konieczne jest ustalenie procedur!

Świadectwa roli pokoleniowego przewodnika są nieszczególnie obfite, częstokroć kruche ich podstawy. Będą to bez wątpienia recenzje i omówienia jego twórczości, z których wyłania się pewien obyczaj opisywania „zjawiska Tetmajer”, a zatem lokowania go w przestrzeni ówczesnej kultury i określania funkcji przezeń pełnionej. Z listów poety (i do poety) oraz jego dziennika⁵, w drodze ostrożnych interpretacji, przeczytać możemy, w jakiej mierze czuł się „apostolem” poezji najnowszej, w jakiej mierze pragnął tej pozycji, w jakiej do niej aspirował. Ważne okażą się rozliczne wspomnienia, określające znaczenie Tetmajera w środowiskach ówczesnych czytelników. Wszakże ograniczenie się do zewnętrznych świadectw nie wchodzi tu w rachubę. Problem powstaje, gdy chcemy określić relację zewnętrznego i twórczości poety, gdy nie zamierzamy poddać się pokusie prostego dodawania i nie jesteśmy skłonni do narzucania konstrukcji, do których musieliśmy dopasowywać szczegółowe rozwiązania. Bywa, że bezradny (i owszem) znawca literatury sięga po metaforę i orzeka wówczas o stosownym wzajemnym oświeclaniu się przekazów, zjawisk, dowodów.

⁴ W zasadzie należałoby stwierdzić istnienie schematu interpretacyjnego, który często z dużym zapalem wypełniają krytycy; konstatują mianowicie trwałość wyobrażeń o dominacji pesymizmu i katastrofizmu w poezji Tetmajera, by dowodzić potem jej różnorodności, istnienia w niej energetyzmu, mistycznych zapytań, wysokich ideałów. Z niejaką pokorą zaaważyć muszę, że i sam ulegam temu wzorowi.

⁵ Zachował się jeden spośród sześciu zeszytów dziennika K. Tetmajera. Zapiski pochodzą z okresu od 20 III 1888 roku do 27 IV 1889 roku. Zob. B. Sitek: *Nieznany dziennik Kazimierza Tetmajera*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 2.

A przecież – chociażby z powodu linearności pisma – czytelny opis zjawiska wymaga (tak chcieliby literaturoznawcy, rzecznicy strukturalistycznego ładu) oddzielania procedur związanych z deszyfrowaniem znaczeń tekstu literackiego oraz sensów wynikających z zabiegów porządkujących recepcję; i choć oczywiste jest przenikanie się tych sfer na różnych planach, ich osobiwa interferencja, to od rozsypywania tego spłotu nikt nas nie zwolni, mimo iż zadanie należy uznać za szczególnie trudne i częściowo niewykonalne. Zwracam na to uwagę, ponieważ właśnie objaśnienie fenomenu „poety pokolenia” wikła komentatora w nieuchronne konflikty nakładania się zjawisk. I tak: próby zrozumienia owej poezji określane będą przez współrzedne: Jakie są źródła pokoleniowej reprezentatywności? Jaki mechanizm poetyckiego „powołania”? Jaka strategia utrzymania *status quo* pokoleniowego „mandatariusza”? Jak skonstruowany jest podmiot liryczny i w związku z tym, w jakiej mierze wypowiedzi liryczne mogą być poczytywane za „reprezentatywne” dla środowiska? Nie od rzeczy będzie też zastanowić się nad relacjami między „typowym” i intymnym w poezji „panicza z Ludźmierza”!

Krytyczne i historycznoliterackie komentarze twórczości Tetmajera, nie obfitujące w emocjonalne spory, stabilizowały odczytania. A. Potocki pisał swego czasu o „etykietowaniu” poety i jego dorobku przez współczesnych⁶; jest to problem tyleż charakteru recepcji, co i pewnej elastyczności tej poezji wobec czytelniczych presupozycji, a zatem zagadnienie strategii autoprezentacji. Przecież tę poezję kształtowały także: moda, oczekiwanie sukcesu, pragnienie atrakcyjności (w polemice z minionym i w komunikacji ze współczesnymi). Formuje się powoli nowa rola i pozycja liryki w „rodzinie” gatunków literackich. Znaczenie poezji Tetmajera w tej mierze jest niepodważalne; opinia Potockiego ma tutaj wyjątkowe znaczenie dowodowe:

Pośpiech zaś, z jakim sąd został wydany [o wyjątkowym talencie Tetmajera – J. J.], świadczy zarówno o błyskotliwości i sile pierwszych występów poety, jak do pewnego stopnia i o tym, żeśmy się widocznie nieco wypościli co do „prawdziwej” poezji, i dziś zabieramy się do niej z zaostrzonym apetytem...⁷

Jednoznacznie osądzi W. Feldman: „Kazimierz Tetmajer jest poetą okresu; połowa lat dziewięćdziesiątych jest świadkiem jego popularności, bodajże jednowładztwa w poezji.”⁸

Tedy! Poezja, tych kilkaset wierszy, będzie pełnić rolę świadka, potwierdzać... Ale właśnie – co i w jaki sposób? Czy „wyraz uczuciowy, arty-

⁶ Por. A. Potocki: *Szkice i wrażenia literackie*. Lwów 1903, s. 89–106.

⁷ Ibidem, s. 90.

⁸ W. Feldman: *Współczesna literatura polska 1894–1918*. T. 1. Kraków 1985, s. 239. Odnotujmy z uznaniem, że Feldman nie kierował się w tej opinii osobistymi urazami.

styczne przeżycia oraz postawy”. jakkolwiek je pojmować, złożą się na intersubiektywną wykładnię? Niewątpliwie istotny okaże się tutaj „współczynnik” strategii stopnia (bez)pośredniości wyznania lirycznego i zwyczajów identyfikacji autorskiej z podmiotem utworu. Zarówno w wymiarze kształtów oraz pozycji poezji w ostatniej dekadzie XIX wieku, jak i w porządku reguł stanowionych w twórczości poety. Oczywisty w końcu jest historyczny charakter koncepcji podmiotu lirycznego i postaci reguł komunikacyjnych⁹. Świadectwem typu lektury, za Głowińskim nazwiemy go ekspresywnym¹⁰, określającym charakter nadawcy i wyznaczającym rolę odbiorcy, niech będzie tak oto przez J. Lorentowicza wyrażona myśl: „Przez całe ćwierćwiecze tworzył Tetmajer liryczny pamiętnik, dawał jedną z najszerszych i najbardziej bezpośrednich spowiedzi poetyckich”¹¹. Wypowiedź pochodzi z roku 1913, ale kryteria „szczerości” i „bezpośredniej spowiedzi”, należące do popularnych krytycznych „liczmanów” w tamtych latach oraz uruchamiane w ocenach recenzenckich również pierwszych tomików Tetmajera, „ustawiały” oczekiwania czytelnicze, „nakreślały” preferowaną strategię komunikacyjną, „uchylały” wszelakie zdystansowanie i pośredniość w lirycznej wypowiedzi. Wówczas poetyckie wyznanie: „Drwię z prawdy – nazbyt często już skłamała, // każdy ją widzi oczyma innemi;” – nabiera znamion deklaracji. Nabiera tym bardziej, że nie jest to myśl nowa i oryginalna, wręcz przeciwnie – nieźle zadowoliona i spowszedniała w publicystyce, krytyce i literaturze¹². Wszakże, jak to zwykle bywa, decydujące jest, kto, w jakich okolicznościach i w jaki sposób rzecz wypowiada. Tetmajerowi sprzyjały okoliczności, był pierwszym z plejady młodych liry-

⁹ Zob. na ten temat rozważania A. Nasiłowskiej: *Liryzm i podmiot modernistyczny*. „Teksty Drugie” 1999, z. 1–2.

¹⁰ M. Głowiński: *Świadectwa i style odbioru*. W: Idem: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 131. Rozlegle na interesujący nas temat pisze M. Głowiński w: *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*. Kraków 1997. O „estetyce ekspresji” pisze też M. Popiel w: *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*. Kraków 1999, s. 21–22.

¹¹ J. Lorentowicz: „Wędrowiec przez pustki”. „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 17, s. 322.

¹² K. Irzykowski z właściwą mu wnikliwością określił sferę czytelników, którzy upodobali sobie poezję Tetmajera; pisał w felietonie z roku 1900 tak: „jest to koło tych czytelników, a zwłaszcza czytelniczek, które jest wychowane na powieściach dawnego stylu, lubi spokojne, plastyczne opisy, trzymane w tonie szlachetnie realistycznym, bez żadnej domieszki naturalizmu, to koło, które, stroniąc od tendencyjności Kasprowicza lub Niemojewskiego, lubi pobujać bez żadnych niebezpieczeństw po dziedzinie Nirwany, a w erotyzmie lubi średnią miarę, i jeżeli się zgadza na gwałtowność, to pod warunkiem, że będzie ona utrzymywana w ramach klasycznych; erotyzm Przybyszewskiego jest już dla tego koła czytelników zanedo bratalnym.” K. Irzykowski: *Kazimierz Tetmajer: „Poezje. Seria I”*. Wydanie drugie. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1900, nr 266. Cyt. według: Idem: *Pisma rozproszone*. T. 1: 1897–1922. Kraków 1998, s. 45. To bardzo istotne spostrzeżenie z dziedziny socjologii literatury; potwierdza stale podnoszoną tu tezę o elastyczności poezji Tetmajera.

ków¹³, artykułującym odczucia wówczas dominujące, a natura, tak twierdzili nawet jego oponenti – inni powiadali: Bóg – talentu mu nie szczędziła.

Z poezji wyłania się zatem „alfabet”, który „składa” pewien tekst traktujący o kryzysie końca wieku i upadku autorytetów, o melancholii smutno-jesiennej i poczuciu osaczenia. Wyłania się, ale go nie wypełnia, więc błędem byłoby redukcjonowanie owej poezji do – matrycy tekstu. Sygnalizowane zjawiska opisane zostały po wielokroć, a w ich porządkowaniu skupiono uwagę na światopoglądowych perypetiach dziedziców pozytywistycznych scenjencji¹⁴; pozostaje, powtórzmy, wcale rozległa sfera wykraczająca poza ustawione przez krytyków i historyków literatury granice. To „coś”, czyli sensualizm i metafizyczne poszukiwania, przesłonięty gestem rezygnacji energetyzm tej poezji, oraz uparte potwierdzanie tożsamości, tożsamości poety, z definicji niejako osamotnionego, w świecie pozbawionym ludzi¹⁵; zachłystywanie się barwnością natury i aktywne absorbowanie symboli, kulturowych constans, uznanie reguł intertekstualnej gry. I choć dowodzić pokoleniowej reprezentatywności najłatwiej, odwołując się do wierszy złożonych z wyżej wspomnianego „alfabetu”, to godzi się także nie przeoczyć i tej poezji, która wymyka się dekadenceckiej¹⁶ kwalifikacji, ale której wysockoartystyczne wartości są zgodnie uznawane i dzięki którym pozycja poety, przez Wyspiańskiego Żurawcem nazwanego, solidnie się gruntowała.

¹³ A. Potocki, a więc bezpośredni świadek wydarzeń, podkreślał fakt w artykule: *Twórczość Tetmajera* („Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 12): „Trzeba, mówiąc o Tetmajerze, pamiętać, w jakiej chwili ukazały się pierwsze jego utwory: po Asnyku, Konopnickiej, Faleńskim – równocześnie z Langem i Miriamem – przed [kursywa – A. Potockiego] Przybyszewskim, Kasproviczem, Wyspiańskim. Nigdy określenie »rozkwit« nie odpowiadało lepiej zjawisku, jak w Tetmajerze.”

¹⁴ Bardzo jednoznacznie zinterpretował początki poezji Tetmajera K. Wyka w *Modernizmie polskim* (Kraków 1977). Chodzi o rozdział *Zalamanie monizmu* (s. 46–50); chociaż wywód Wyki sugestywnie potwierdza moje dowodzenie o odgrywanej przez Tetmajera roli poety pokolenia, to skłonny jestem raczej akcentować przekonanie o złożoności tej poezji i jej różnorodnych źródełach.

¹⁵ Na owo „wyludnienie” w poezji Tetmajera zwróciła inspirująco uwagę M. Podraza-Kwiatkowska: „*Wędrowiec przez pusty wieczyste...*”. O poezji Kazimierza Tetmajera. „Życie Literackie” 1968, nr 24. Pisał o tym zjawisku także J. Lorentowicz: „*Wędrowiec przez pustki*”. „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 17.

¹⁶ Problematyka dekadentyzmu ma rozległą i kompetentną literaturę przedmiotu. Precyzyjnie został on opisany przez T. Walas: *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*. Kraków 1986. Używam wszakże tego terminu w znaczeniu pozbawionym ostrości i koherencji definicyjnej. W takim sensie, jaki mu nadał R. Zimand („*Dekadentyzm*” warszawski...), pozbawionym zatem delimitacyjnej precyzji, zakładającym zachodzenie na siebie pojęć „dekadentyzm” czy „modernizm”; trudno bowiem Tetmajera kojarzyć jednoznacznie z dekadentyzmem (jeśli tenże pojmować jako zjawisko i literackie, i obyczajowe, kształtowane przez „krąg Przybyszewskiego”), skoro nie akceptował stylu życia cyganerii, nosił się po trosze jak dandys, po trosze jak „panicz z Ludźmierza”.

„Świadkowie” i „promotorzy” sławy

Nie wymaga szczególnych dowodów teza, że o statusie poety uznanego za reprezentatywnego dla generacji decyduje raczej kilka, w najlepszym razie kilkanaście wierszy, rzadko zaś całość twórczości. Jakie są kryteria wyboru wierszy kluczowych, czyli reprezentatywnych, czyli pokoleniowych? Jakie zasady promowania? Jaką rolę odgrywają te nie mieszczące się w „doborowym towarzystwie”? Pytań sporo: przegląd antologii publikowanych w okresie Młodej Polski będzie tu niezbędny. A pojawiało ich się też niemało! Zbiory „przeglądowe”, których deklarowaną ambicją było zaprezentowanie w miarę najpełniejszego wizerunku poezji i poetów z przełomu wieków, stąd ich niechęć do wartościowania i decyzja publikacji wierszy także tych autorów, o których nie pamiętają najrzetelniejsze bibliografie. W *Antologii współczesnych poetów polskich* zredagowanej przez K. Królińskiego (Lwów 1908) znalazło się miejsce dla 107 autorów („Piszących obecnie i drukujących wiersze jest przeszło 300 osób.”¹⁷ – informuje redaktor tomu). Wszakże przecież najwięcej miejsca i uwagi, na równi z Kasprowiczem i Staffem, poświęcono Tetmajerowi w tym tomie. Podobnie rzecz wygląda w *Wyborze poezji Młodej Polski* ułożonym przez W. Feldmana (Warszawa [1918]) oraz w tomie wydany przez L. Staffa: *Kwiat współczesnej poezji polskiej* (Warszawa [1920]). Odnotować trzeba przede wszystkim nieobecność zdeklarowanych światopoglądowo wierszy, takich jak: *Nie wierzę w nic...*, *Koniec wieku XIX* czy *Przeżytym*. I tylko *Hymn do nirwany* (Feldman) dowodzi manifestacyjnego charakteru części tej poezji, jej perswazyjnego kształtu, druzgocącej oceny współczesności oraz porażającej autoanalizy okaleczonego, wyjałowionego i pozbawionego jakiegokolwiek nadziei „ja”. Melancholijne tonacje pojawią się natomiast w całej okazałości w poezjach krajobrazowych, głównie „tatrzańskich” – oczywiście *Melodia mgieł nocnych* (Feldman i Staff), *Ciche, mistyczne Tatry* (Króliński); zadumy i osmętnice przypomni, tu nie będzie niespodzianek, *Na Anioł Pański* (Feldman i Staff). Drugi krąg „tetmajerowskiej” dykcji wyznaczają erotyki: *Hymn do miłości* (Feldman i Króliński), *A kiedy będziesz moją żoną* (Staff, Króliński) oraz *Mów do mnie jeszcze...* (Króliński). Popularne, deklamowane, przepisywane do sztambucha, układające się w „skrzydlate słowa”, które owego czasu były mową zakochanych. W podobnej roli, na kształt melodyjnych i powszechnie znanych piosenek, pojawiły się w antologiach: *Marsz zbójnicki* (Króliński) i *Jak Janosik tańczył z cesarżową* (Staff).

Tworzą tedy już wówczas „kanon” wiersze i dziś z reguły w antologiach powtarzane: smutne i pesymistyczne oraz te na wesołą, dynamiczną nutę; o tematyce tatrzańskiej i erotycznej; refleksyjne, poszukujące odpo-

¹⁷ *Antologia współczesnych poetów polskich*. Ułożył K. Króliński. Lwów 1908, s. 638.

wiedzi na pytania najistotniejsze i eksponujące kunszt artystyczny, wirtuozerię w operowaniu słowem. Różnorodność tematu i tonacji, dyferencjacja wirtualnych czytelników (nie-filister, samotnik, góral, panienka), dynamiczne postacie przekazu (deklamacje, śpiew) – zadecydowały o wyborze wierszy, które identyfikowano ówczesznie jako „tetmajerowskie”. Warto tu może wskazać, że atrybucja ‘tetmajerowskie’ nie jest moim pomysłem: A. Drogo-szewski w recenzji drugiego wydania *Serii I* odnotował: „Spotykamy tu ustępy tak wyraźnie [podkr. – J. J.] »tetmajerowskie« zarówno pod względem nastroju, jak i przesyconego barwami i ciepłem stylu.”¹⁸ Potocki zaś uznał: „U Tetmajera jest to jakby naturalny odruch bujności, bogactw, soczystości, że tak powiem jego organizacji.”¹⁹ Były to zatem liryki o wyrazistych znamionach, oswojone, rozpoznawalne właśnie w swej bujności i soczystości.

Pozycję poety potwierdzają też dwie tematyczne antologie: J. Lorentowicza: *Polska pieśń miłosna* (Warszawa 1913), w której Tetmajer, respektując tylko ilościowe proporcje, zajmuje miejsce naczelne oraz *Ziemia polska w pieśni* (Warszawa 1913), w której również dominuje. Natomiast skromne miejsce przypadło mu w antologii B. Koreywo: *Bard polski. Album poetów polskich* (Kijów 1909), gdzie jest przez dwa wiersze tylko reprezentowany. Najwidoczniej barda w nim nie dostrzeżono²⁰.

Charakterystyczne przesunięcie daje się zauważyć w wyborach poezji młodopolskiej T. Boya Żeleńskiego (Biblioteka Narodowa, Lwów 1939) i M. Jastruna (Biblioteka Narodowa, Wrocław 1967). Ich historycznoliterackie obligacje spowodowały, iż w ponad dwudziestowierszowej reprezentacji nie zabrakło wierszy charakterystycznych dla możliwie pełnego obrazu twórczości. Ciekawe są powtórzenia: liryk *XIX wiekowi* w wyborze Żeleńskiego zastąpi *Hymn do nirwany* w układzie Jastruna, ale już *Koniec wieku XIX*, *Na Anioł Pański*, *Melodia mgieł nocnych*, *Orzeł morski*, *Ekstaza*, *Danae Tycjana*, *Mastodonty*, *O sonecie* i *Był czas...* uznał najpewniej Jastrun za tak reprezentatywne, iż jakakolwiek fakultatywność nie wchodziła tu w rachubę. Stosunkowo skromna liczba wierszy „tatrzańskich” i erotyków oraz znacząca pozycja poezji nasyconej symbolami kulturowymi tyleż świadczy o gustach autorów owych antologii, preferującego racjonalizm Boya i przywiązanego do symbolizmu Jastruna, co jest przecież próbą nakreślenia nowego wizerunku poety z Ludźmierza, twórcy o bogatej palecie możliwości artystycznych, dojrzałego i wymykającego się niszczącej sile etykietowania²¹.

¹⁸ A. Drogo-szewski: *Poezja i rymy*. „Prawda” 1902, nr 7, s. 80.

¹⁹ A. Potocki: *Szkice i wrażenia literackie...*, s. 105.

²⁰ Obszerna antologia B. Koreywo (ponad 600 stron) obejmuje poetów pozytywistycznych i – głównie – młodopolskich. Dla przykładu: L. Rydel reprezentowany jest 9 wierszami, J. Żuławski – 14.

²¹ W. Borowy, autor antologii *Od Kochanowskiego do Staffa* (Londyn 1954), dostrzegł w poezji Tetmajera 5 oryginalnych wierszy i te uhonorował w swym wyborze. To dużo i mało. Dla porównania: J. Kasprówicz – 16, T. Miciński – 1, B. Leśmian – 5, L. Staff – 23.

Kim bowiem był Tetmajer – poeta pokolenia? Czym innym wszakże był czas sławy i uznania rówieśników, wzrostu jego pozycji w ostatniej dekadzie XIX wieku, zgoła odrębną sferą jest modelowanie literatury przełomu wieków oraz miejsce wyznaczane poecie przez historyków literatury; nie można też zapomnieć o kulturotwórczej i stabilizującej roli programów szkolnych (podręczniki itd.)²². Pamiętajmy wszakże, iż sukces ma swoich inspiratorów i autorów, ma też zwykle magiczny punkt zwrotny, po którym następuje uznanie oraz istotny przyrost popularności. Sama zaś popularność – gdy traktować ją poważnie – potrzebuje objaśnień, określenia wskaźników czy choćby uporządkowania symptomów, ich skali i natężenia, określenia środowisk, w których je notujemy. Równie ciekawy i ważki jak okres prosperity jest czas wygasania popularności, osobliwej „detronizacji” poety pokolenia i przejścia w literacką „smugę cienia”.

Odejście na drugi plan wiąże się z faktem wygranej rywała. Konkurencja bowiem zupełnie sprawnie oraz – co obserwujemy – brutalnie reguluje tyleż ekonomikę, co i wdzierza się na terytorium sztuki. Niebawale drażliwym – do rodu poetów wszak się liczył – na punkcie pierwszeństwa był Tetmajer; dzieje jego rywalizacji z Przybyszewskim i Wyspiańskim obfitują w nobilitujące, impulsywnie i z niekłamaną szczerością publicznie wyrażone opinie oraz głębokie rozczarowanie (to Przybyszewski) bądź skażone poczuciem braku wzajemności, chwilami kwaśne uznanie dla geniuszu autora *Wesela*²³. Osobliwością rywalizowania w literaturze, rzecz jasna myślę

²² I. Sikora opisuje systematycznie świadectwa recepcji literatury Młodej Polski w programach szkolnych, podręcznikach historii literatury, „brykach”, „czytankach” i wypracowaniach maturalnych. Zob. I. Sikora: *Literatura Młodej Polski w szkolnej edukacji polonistycznej*. Cz. 1: *Od końca XIX wieku do 1939 roku*. Wrocław 1995 oraz Idem: *Literatura Młodej Polski w szkolnej edukacji polonistycznej*. Cz. 2: *Młoda Polska w szkole PRL (1945–1990)*. Wrocław 1995. Warto może np. zauważyć, że w popularnych *Wypisach polskich dla klas szkół gimnazjalnych*. Cz. II, autorstwa S. Tarnowskiego i F. Próchnickiego, dopiero w czwartym wydaniu pojawiają się uwagi o twórcach z przełomu wieku, a wyróżnieni zostali Rydel i Tetmajer (I. Sikora: *Literatura Młodej Polski...* Cz. 1, s. 16–17). Ciekawym faktem jest to, że przez kilkanaście lat w programie gimnazjum w okresie dwudziestolecia Tetmajer reprezentowany był wyłącznie nowelą *Ksiądz Piotr* (Ibidem, s. 90). W programach i podręcznikach w okresie PRL-u wyraźnie dostrzec możemy podległość ocen oraz interpretacji poezji Tetmajera obowiązującym, zwłaszcza w pierwszych dziesięcioleciach (ale ewoluującym) doktrynom ideologiczno-politycznym. W projekcie np. *Programu nauki z roku 1949* „liryka Tetmajera charakteryzowana jest – stwierdza I. Sikora – jeszcze w opisowych kategoriach »schyłkowości, zmysłowości, pesymizmu, nicości, irracjonalizmu«” (I. Sikora: *Literatura Młodej Polski...* Cz. 2, s. 18).

²³ Por. na ten temat interesujący opis T. Januszewskiego w artykule: *Rywal Wyspiańskiego*. „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 3, s. 123–126. Po latach, w 1928 roku, zamiłkły już poeta opublikował w „Wiadomościach Literackich” (nr 23 „poświęcony pamięci St. Wyspiańskiego”) wiersz zatytułowany: *Wyspiański*. Czuję się zdezorientowany jako czytelnik tego wiersza: ma on laudacyjny charakter, postać ody i najwyraźniej „służyć” winien „budowie pomnika” (ostatnia strofa brzmi: „Wyrasta posąg twój biały”), wszakże zageszczenie modernistycznych rekwizytów („łabędzie”, „azalie”, „róg”, „jęków skowyt”, „Wawel” itd., itp.) budzi podejrzenie bądź ostatecznego upadku poetyckich kompetencji Tetmajera, bądź, ku

o tej wysokoartystycznej, jest maskowanie motywacji i ciśnienia „wolnego rynku” idei, oryginalności, bagatelizowanie wpływów kompleksu wydawniczo-księgarskiego²⁴. Zawistników nigdy w tym środowisku nie brakowało! Konkurencji zatem poddaje się zarówno literatura rozumiana jako aparat (co oczywiste!), jak i literatura pojmowana jako proces (terminy R. Escarpita)²⁵. Zabiegać trzeba o uznanie czytelników, także, a choćby głównie – przyszłych, skłaniać należy do przychylności recenzentów, krytyków i wszelkie opiniotwórcze instytucje, nie wolno zapominać o śmiertelnym dla poety milczeniu wokół niego. Tylko z pozoru śmieszne i małostkowe mogą się wydawać zabiegi Tetmajera, by księgarze w witrynach umieszczali tomiki poety w godnym i widocznym miejscu, zgoda zaś najpełniej uzasadnione – ciągłe targi z wydawcami w sprawie wznowień, chodziło wszak o tantiemy. Solenność i rewerencja, z jaką Tetmajer zwracał się do każdego tłumacza, a także każdego wyrażającego choćby tylko zamiar podjęcia wysiłku translatorskiego, dowodzi nie tylko sprawności krzątania się wokół swych spraw przez poetę, ale i wiedzy o potrzebie, skuteczności oraz konieczności marketingu²⁶. Pisarz, który chce być poetą pokolenia, bo właśnie chce być, choćby zdawało się, że się nim staje mimo woli, musi okazać się wirtuozem w owej grze o sukces. Dopowiedzmy też: poeta pokolenia osiąga współbieżnie sukces wydawniczy, czytelniczy oraz staje się uznanym, inspirującym autorytetem w sztuce poezjowania. Znacomity Leśmian nie był poetą pokolenia, Wojacek stał się nim w pewnym okresie, tak przynajmniej utrzymują niektórzy komentatorzy tej twórczości. Stonowane i umotywowane oceny nie wesprą w istotny sposób poety –

czemu się skłaniam, poeta zakpił sobie niemiłosiernie z jubileuszowych obrzędów i – pośrednio – z Wyspiańskiego. Przeczytajmy choćby taki oto wyjątek:

W placzów i jęków skowytach
Podnosisz rękę ku górze,
Proch sypiesz w serca zapalny
I suniesz palcem po sznurze.

Jeśli moje rozumienie tego wiersza jest prawidłowe, to odesłany na emeryturę literacką Tetmajer beztłóśnie okpił najbardziej prężne i opiniotwórcze środowisko pisarskie tamtych lat.

²⁴ O wyzwaniach pisarza, jakimi dłań jest wolny rynek, pisze m.in. J. Prokop: *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978. Tu rozdział: *Artysta na rynku*.

²⁵ Por. R. Escarpit: *Literatura i społeczeństwo*. Przeł. J. Lalewicz. W: *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. Wybór i oprac. A. Mencwel. T. 1. Warszawa 1977, s. 210–253.

²⁶ Zob. *Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kwapilem*. Oprac. J. Magnuszewski. „Pamiętnik Literacki” 1951; także J. Śliziński: *Listy Kazimierza Przerwy Tetmajera do Petra Belli-Horala*. „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 3, s. 255–259. Warto również przyrzeć się ukladnemu stylowi listów do A. Wodzickiego – zob. Z. Skwarczyński: *Nieznane listy J. Weyssenhoffa, K. Tetmajera, O. Żeromskiej i J. Żuławskiego*. W: „Prace Polonistyczne”. Łódź 1958, s. 266–271. Ponadto w korespondencji do rodziny i przyjaciół wątek ów pojawia się wielokrotnie.

aspiranta do przewodzenia; to emocje zręcznie wspomagane sterowaniem zainteresowania kreują „gwiazdora”.

Osobnym problemem jest poezja śpiewana; współczesny fenomen popularności tekstów A. Osieckiej czy E. Stachury dobrze ilustruje źródła koniunktury, sposoby rozpowszechniania. Dość powiedzieć, że 26 wierszy K. Tetmajera zostało opracowanych muzycznie. Pierwsze kompozycje powstawały już w 1895 i 1896 roku (np. *Czasem, gdy długo...* czy *Rdzawe liście...* – opracowania muzyczne autorstwa M. Karłowicza, a także 3 pieśni J. Friedmana [Kraków 1899]). Należy tu odnotować szczególne zasługi M. Karłowicza, twórcy 11 kompozycji do wierszy Tetmajera, wydanych w zbiorach: *Sześć pieśni* (Warszawa 1897), *Drugi śpiewnik* (Warszawa 1898) i *Na Anioł Pański. Melodeklamacja z fortepianem* (Warszawa 1910). Muzykę do tej poezji komponowali również K. Szymanowski, C. Marek, S. B. Poradowski, M. Mierzejewski. Niektóre wiersze doczekały się po kilka opracowań muzycznych, np. wiersz *Zawód* – czterech. Dojrzałym melomani zapewne pamiętają natomiast nagranie Cz. Niemena z roku 1970 do słów *Mów do mnie jeszcze...* Ta poezja była znana, ponieważ ją śpiewano. Ale także deklamowano: uroczyście – na akademiach „ku czci”; Hoesick zachwala – „[...] przepyszne tercyny ku uczczeniu pamięci Kraszewskiego, deklamowane na wieczorze akademickim, jeszcze podniosły jej [poezji Tetmajera – J. J.] walor”²⁷; w atmosferze podniecenia artystycznego, gdy poeta „wpadł w zapal deklamatorski, deklamując cały szereg własnych utworów”²⁸, a także w różnych, często zaskakujących sytuacjach. J. Chmielowski wspomina: „Wszyscy znani mi taternicy, znajdując się w górach, automatycznie niejako mówili wiersze Tetmajera.”²⁹ A do tego te panny, które – powiada jedna z nich – „chcąc się przypodobać poecie, deklamowały jego precudne wiersze”. Przywołałam te fakty bynajmniej nie wyłącznie dla ich urody; sygnalizują one taki model kultury, w którym śpiewanie, deklamowanie, zapamiętywanie wierszy należało do towarzyskiego wręcz rytuału. Te wiersze były częścią – oczywiście w pewnych środowiskach – codziennej językowej komunikacji.

Zaskakująca jest krótkotrwałość, spektakularność poetyckiego sukcesu, powszechnego, w miarę, uznania. Jeszcze w 1894 roku S. Tarnowski pisał

²⁷ F. Hoesick: *Powieść mojego życia. Dom rodzicielski*. T. 1. Wrocław 1959. Cyt. za: *Miałem kiedyś przyjaciół... Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*. Oprac. K. Jabłońska. Kraków 1972, s. 50. Okazji do deklamacji było wówczas wiele i miały one uznanie, skoro np. Wanda Żeleńska w liście do Tetmajera plotkuje o Lucynie Kotarbińskiej: „Twoja wielka wielbicielka – opowiadała o triumfach męża [jako deklamatora – J. J.], wywołanych Twymi wierszami – o czym Ci pewno pisano z Warszawy.” (K. Jabłońska: *Korespondencja Wandy Żeleńskiej z Kazimierzem Tetmajerem*. „Twórczość” 1965, nr 5, s. 84.).

²⁸ F. Hoesick: *Powieść mojego życia...* Cyt. za: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 59.

²⁹ J. Chmielowski: [Przełęcz Kazimierza Tetmajera]. Cyt. za: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 157.

o autorze *Poezji. Seria II* jako nadziei i „dobrze zapowiadającym się”³⁰, a już w 1899 młody Staff umieścił go w czasie przeszłym zamkniętym³¹. I jeśli nawet uznać, że opinie te zdeterminowane były przez taktykę – szacownego konserwatysty, z umiarem wystawiającego cenzurki oraz młodego, niecierpliwego aspiranta do poetyckich godności – to przecież uzasadnione jest porównanie poety pokolenia z kometą, nagle rozbłyskającą na niebie, wcześniej krążącą gdzieś we wszechświecie i później podążającą w nieznane regiony. Nie znika więc, lewituje w przestworzach; istnieje, choć się oddala, istnieje przez pamięć blasku, który podziwialiśmy. I ta egzystencja jest może najtrwalsza, jako fakt historycznoliteracki, pozwalający komentatorom kreślić cezury, linie podziału. Świadomy tych gorzkich konsekwencji bycia „gwiazdą” (literacką) był Tetmajer i z trudem się z nimi godził.

Przywróćmy jednakowoż należne proporcje. To dla kolegów i rywali w poetyckim cechu był Tetmajer uznanym „przewodnikiem” w tym krótkim czasie od 1894 roku po koniec wieku, czytelniczego zainteresowania i akceptacji doświadczał wszelako przynajmniej po rok 1912, choć od roku 1901 coraz skuteczniej zdobywał uznanie raczej jako autor *Na Skalnym Podhalu* niż poeta. Obchodzony wówczas jubileusz 25-lecia pracy twórczej miał imponujący przebieg, a próżność artysty mogła być w pełni zaspokojona³². Tym pewnie bardziej zaskakująco i niesamowicie musiał wybrzmieć

³⁰ Zob. S. Tarnowski: [Seria druga „Poezji” Kazimierza Tetmajera]. W: Idem: *O literaturze polskiej XIX wieku*. Warszawa 1977, s. 775–793. [Pierwodruk: „Przegląd Polski” 1894, T. 114].

³¹ W wierszowanym liście L. Staffa do O. Ortwiną z 26 VIII 1899 roku czytamy:

Niech wszelki smutek, ten duszy zakalec,
Zginie, niech znikną mary melancholii,
Niech w wonny pustka serc porośnie ajer!
Dość było „smutno”, jak mówi Tetmajer.

Ironia wobec „smutków” Tetmajera nie była przypadkowa, w roku 1900 w lwowskim Kółku Literackim Staff wygłosił referat o charakterze programowym pt. *Rekonwalescencja końca wieku*, w którym wskazywał potrzebę przełamywania pesymizmu. Cytat i informacje pochodzą z: L. Staff: *W kręgu literackich przyjaźni*. Warszawa 1966, s. 11 i 19. Jednakże wpływy Tetmajera na twórczość młodszego poety są niewątpliwe; tytuł *Sny o potędze* wywodzi się wszak z Tetmajerowskiego *Hymnu do miłości*, a sam autor *Melancholii* próbował, zresztą nieskutecznie, wesprzeć Staffa w staraniach o druk tomiku. Cykl zaś *Zmierzchem i jesienią*, pochodzący z tegoż tomiku *Sny o potędze*, odsyła w oczywisty sposób do twórczości „panicza z Ludźmierza”, jawnie natomiast nawiązuje wiersz *Melodie zmierzchów* dedykowany „Autorowi *Melodii mgieł* K. Tetmajerowi”.

³² W „Tygodniku Ilustrowanym” z roku 1912, nr 12 uhonorowano poetę artykułami A. Potockiego, Z. Dębickiego oraz esejem W. Orkana – *Ludźmierz. Kolebka poety*. Opis obchodów – *Dwudziestopięciolecie Kazimierza Tetmajera* – możemy przeczytać w bezimennym opracowaniu (zob. *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 268–273). Dorobek poety podsumował A. Dobrowolski w: *Kazimierz Tetmajer. Poeta – jubilat (Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 259–265). Natomiast I Zjazd Podhalań w sierpniu 1911 roku urządził wieczornicę na cześć Tetmajera i zainicjował wydanie pamiątkowej książki, która ukazała się ostatecznie

właśnie w roku obchodów opublikowany w „Tygodniku Ilustrowanym”³³ wiersz zatytułowany *Był czas*. Przypomnę pierwszą strofę:

Był czas, żeśmy się rozumieli,
ten czas przeminał i nie wróci,
a dziś mnie z wami wszystko dzieli,
nic wy mnie dziś nie obchodziecie,
nic wasze nie obchodzi życie,
to jedno boli, żeście skuci.³⁴

(s. 1034)

Powróćmy wszakże do początków! Jedną z niezwykle istotnych form promocji literatury, inspirowania oraz uaktywniania pisarskich energii, a także ożywiania czytelniczego zainteresowania były, liczne szczególnie na przełomie wieków, konkursy. Inspirowane przez instytucje (np. Galicyjski Wydział Krajowy we Lwowie, Akademię Umiejętności w Krakowie), czasopisma (choćby: „Tygodnik Ilustrowany”, „Kurier Warszawski”, „Życie” itd.) oraz prywatnych ofiarodawców³⁵ animowały środowiska artystyczne, stanowiły istotny składnik życia literackiego, sugerowały hierarchie, ale też je potwierdzały bądź podważały, często w atmosferze skandalu. Dawały niebłahe wsparcie finansowe „chudym literatom”. Najliczniejsze były konkursy dramatyczne, mające w zamiarze popierać i wzbogacać bieżący repertuar teatralny; częstokroć ogłaszano konkursy na opowiadanie, sonet czy powieść; z upodobaniem rozpisywano konkursy „jubileuszowe”: na cześć Mickiewicza, Kraszewskiego, Asnyka. W tych ostatnich wziął udział (i wziął nagrody) Tetmajer. O tej przygodzie powie tak: „uwagę zwróciłem na siebie jednak dopiero w 1889 r., biorąc konkurs na wiersz na cześć Mickiewicza, i zaraz potem w 1890, biorąc konkurs na wiersz na cześć Kraszewskiego.”³⁶ Potem jeszcze dwukrotnie mierzył się z konkuren-

w postaci skromnej broszurki pt. *Pamiętka jubileuszowa Kazimierza Tetmajera*. By dopełnić obraz fetowania poety na podobieństwo gwiazdora, zaproponuję czytelnikowi lekturę relacji A. Dobrowolskiej z odwiedzin poety w „Momusie”; dla oddania atmosfery opisywanego zdarzenia (rzecz się działa 16 maja 1909 roku) dwa pierwsze zdania, niewątpliwie mocno egzaltowane: „Minionej nocy stała się rzecz szalona! W »Momusie« był TETMAJER!!! [pisownia oryginalna – J.J.].” Zob. A. Dobrowolska: [W „Momusie”]. W: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 293.

³³ Redakcja „Tygodnika Ilustrowanego” wiernie towarzyszyła Tetmajerowi: w czas kolejnych rocznic – 45-lecia i 50-lecia – przypominała artykułami jego twórczość (zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1931, nr 49 i 1937, nr 11). Historię tego „związku” opisał T. Hiż: *Kazimierz Tetmajer a „Tygodnik Ilustrowany”*. „Tygodnik Ilustrowany” 1931, nr 32.

³⁴ Wiersze opublikowane w tomie: K. Przerwa-Tetmajer: *Poezje*. Warszawa 1980 – będą lokalizowane bezpośrednio w tekście przez podanie strony.

³⁵ Zob. hasło *Konkursy literackie* autorstwa C. Gajkowskiej w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991, s. 424–429.

³⁶ List do F. Kvapila z 9 III 1899 roku. Cyt. za: *Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kvapilem...*, s. 264.

tami w wychwalaniu kantatą Mistrza Adama (w 1893 i 1898 roku), spróbował swych sił w konkursie na opowiadanie (w 1895 roku osiągnął niemały sukces, wygrywając opowiadaniem *Ksiądz Piotr*, a w trzy lata potem dzierżył prym za nowelę *Pan*). Dodać jeszcze dla porządku trzeba nagrodzenie jego sonetów w konkursie rozpisany przez krakowskie „Życie”¹⁷. Zwraca uwagę szczególna pamięć i przywiązywanie wagi do wygranych konkursów przez Tetmajera; np. w *Serii siódmej* poeta po latach przypomni wiersze: *Na cześć (dziś ku pamięci) Adama Asnyka w dniu jubileuszu dnia 14 grudnia 1896 r. oraz Prolog wygłoszony na uroczystości mickiewiczowskie we Lwowie 22 maja 1898 r.*; jakże popularne swego czasu opowiadanie *Ksiądz Piotr* opatrywać będzie informacją umieszczoną bezpośrednio pod tytułem: „Rzecz nagrodzona pierwszą nagrodą na konkursie literackim »Czasu« 1895 r.” Być może czynił tak również przez sentyment, ale bez wątplenia doceniał promocyjną wartość tych zwycięstw, podstawowe znaczenie rozgwaru towarzyszącego procesowi ustalania i ogłaszania wyników dla konstytuowania się i potem stabilizowania pozycji poety.

Zasadniczym składnikiem retorycznej inwencji, dającej się zrekonstruować w opiniach wyrażanych przez Tetmajera, tudzież jego znajomych i zaprzyjaźnionych krytyków, jest przekonanie o przełomowej roli poezji autora *Melodii mgieł nocnych*. Poezja Asnyka, Konopnickiej i Faleńskiego obniżyła loty, skażona brakiem rozmachu zapędzona została w zaułek – czas jej istotnie przeminął, co patetycznie oznajmiał Cz. Jankowski, zapowiadając jednocześnie nadejście „nowego poety”:

I zrywały się już potem do szerokiego lotu potężne liryki Sowińskiego, i jak przedziwne świty różane zapalały się cudowne pieśni Asnyka, i grała, schodząc do tonów poezji najgłębszych, męska, złotostronna lutnia Konopnickiej, i syłał się skrami gwiazdzistymi Miron, i całą gamę mowy naszej przebiegał Felicjan, i żaląc się wielką skargą Eklezjasty szedł pustynią okolicą król Salomon, szukający słowa zagadki bytu w objęciach Sulamitki, i powszedniego życia treść stroił Gomulicki w blaski i barwy poezji najczystszej – a myśmy wciąż biadali i biadali nad sromotnym wyschnięciem kastylijskich wód, nad zamknięciem lutni, „ćwiczonej na mistrzach”, nad tym niewypowiedzianie smutnym biegiem rzeczy, że – minął czas.¹⁸

¹⁷ Obszernie opisuje konkursowe przygody Tetmajera K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*. Kraków 1969. Tu rozdział: *W drodze do sławy*, s. 44–59. Relacje Wandy Żeleńskiej i Tadeusza Boya-Żeleńskiego składane Tetmajerowi w listach dowodzą temperatury zainteresowań walką o pierwszeństwo. Zob. *Korespondencja Wandy Żeleńskiej z Kazimierzem Tetmajerem*. Oprac. K. Jabłońska. „Twórczość” 1965, nr 5. A także: *Listy Tadeusza Żeleńskiego do Kazimierza Przerwy-Tetmajera*. Ogl. B. Winkłowa. „Twórczość” 1966, nr 9.

¹⁸ Cz. Jankowski: *Nowy poeta*. „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 8.

Jednakże – hosanna – pojawił się „nowy poeta”. Cały ten retoryczny popis posłużył prostemu oznajmieniu: nastał nam Tetmajer! Podobne wątki pojawiają się w korespondencji młodego poety. W liście do Hoesicka, tyleż ku własnemu zaskoczeniu, co, nieco cynicznemu, samozadowoleniu, rozmyśla o stanie rzeczy po śmierci Asnyka i Ujejskiego:

Nagle poczułem się na przodzie: uczyniło się przede mną czysto, szeroko. „całe powietrze w Arabistanie ledwie mi na oddech stanie”.³⁹

A nieco dalej z dumą stwierdzi:

[...] w każdym razie ja otwarłem erę młodej poezji polskiej, a jeżeli się dziś pyta kto o Żuławskiego, o Szczepańskiego, może nawet trochę i o Rydla i o Langiego i o Miriama: to w tym dużo mojej zasługi.⁴⁰

Istotnie, rolę ożywiciela poezji przypisywano mu dość powszechnie i jeśli nawet nie szczędzono krytyki, to pozostawał przecież „miarą”, „układem odniesienia”. Zapewne do wyjaśnienia tych zjawisk przydałyby się ustalenia Irzykowskiego dotyczące „psychologii uznania” oraz różnych kategorii uznania; niestety, znamy tylko projekt artykułu⁴¹. W. Lutosławski np. zwraca się w liście do młodego J. Żuławskiego w geście, skorzystam z pomysłu Irzykowskiego, „uznania jeneralskiego”: „W każdym razie jest Pan lepszym poetą niż Konopnicka – choć nie wiem, czy biorąc całość produkcji dotychczasowej dorówna Pan Tetmajerowi.”⁴² Także w złośliwej opinii wyśmienitego znawcy Platona – „Bezmyślne czapkowanie Tetmajera przed P-im moim zdaniem naraziło obu, i chwalącego, i chwalonego, na wielką śmieszność”⁴³ – potwierdza paradoksalnie pozycję autora *Melancholii*. W końcu: czapkował tuz! By nie mnożyć przykładów, wskażę powszechnie uznaną periodyzacyjną propozycję, „zgodnie z którą, utrzymując datę ukazania się *Poezji serii drugiej Tetmajera* (1894) jako umowny początek modernizmu w literaturze polskiej”⁴⁴ – potwierdza się tym samym przełomową rolę naszego bohatera.

³⁹ List K. Tetmajera do F. Hoesicka z dn. 23 X 1897 roku. Cyt. za: B. Sitek: *Z korespondencji literackiej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*. „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 4, s. 138.

⁴⁰ Ibidem, s. 139.

⁴¹ Zob. na ten temat: B. Winkłowa: *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*. T. 1. Kraków 1987, s. 312–313.

⁴² List z dnia 23 IV 1896 roku. Cyt. za: J. Żuławski: *Z domu*. Warszawa 1979, s. 28. Warto może odnotować, iż bardzo szybko się zdystansował Tetmajer wobec Przybyszewskiego, a do jego twórczości odnosił niechętnie.

⁴³ List W. Lutosławskiego do Jerzego Żuławskiego z dnia 8 IV 1898 roku. Cyt. za: J. Żuławski: *Z domu*..., s. 43.

⁴⁴ Podobne opinie w bardziej bądź mniej kategorycznej postaci znajdziemy w większości podręczników historii literatury Młodej Polski. Ta pochodzi z: R. Zimand: „*Dekadentyzm warszawski*...”, s. 25. Jednoznacznie – ku pożytkowi niniejszego wywodu – wyraził rzecz

„Przełomową rolę”? Czy mówimy tu o „rzeczy” samej, czy tylko o „słowach”? Jedno nie budzi wątpliwości: uznanie roli i funkcji Tetmajera powszechnie, słusznie zresztą, łączy się z wydaniem *Poezji serii drugiej*. Niezależnie od znaczenia recepcji owego tomiku, krytycznych formuł wówczas ukutych, które stały się „legitymacją” poety na przyszłość, zauważyć trzeba, że splendory przyszły z czasem, gorliwie pielęgnowane przez poetę, który jednocześnie z trwogą upatrywał zagrożeń. Wszakże i w roku 1894 recenzenckie oceny były zróżnicowane: entuzjastyczne, ale też – zdarzyły się – dość wstrzemięźliwe. Bodaj najbardziej wyrazista, klarownie kreśląca cezurę, była recenzja Cz. Jankowskiego zatytułowana *Nowy poeta*⁴⁵. Jej sugestywność i znaczenie dla ukonstytuowania się pozycji Tetmajera przypominał jeszcze po 35 latach T. Hiż⁴⁶. Oto inicjował obszerny artykuł Jankowskiego cytując z wiersza Konopnickiej: „Jak to, wielcy bogowie! // Czyż znowu poeta?” Potem trzeba już było tylko obwieścić narodziny! Obok krytycznych fajerwerków spotykamy przecież także mniej retoryczne, a bardziej analityczne omówienia. Najbardziej miarodajna będzie tu obszerna krytyka S. Tarnowskiego, w której, owszem, potwierdza szczególne znaczenie pierwszego półwiecza dla polskiej poezji i osłabnięcie muzy w półwieczu drugim, ale kwestionuje tezę, że na pustyni wyrosła liryka Tetmajerowska. Píše: „[...] mniemane poniżenie poezji jest urojeniem, a nasz zepsuty, spodlony czas czci ją, tę cześć jej okazuje, czyta ją i wielbi więcej może niż niejedna miniona epoka”⁴⁷. I jeśli stwierdzi o Tetmajerze z niekurtuazyjnym przecież podziwem: „Talent prawdziwy”, to dość brutalnie uzna, że trzeba go solidnie oszlifować⁴⁸. Ale Tarnowski był jednakowoż przedstawicielem krytyki konserwatywnej, jakkolwiek nieprecyzyjna to kwalifikacja, dla naszych potrzeb wystarczająca, toteż w sferze ideowej musiał zaprotestować przeciw – jak powiadał – „nihilizmowi” w tej poezji demonstrowanym. Paradoksalne jest to, że cięta recenzja napisana przez krytyka niechętnego modernizmowi posłużyła do ugruntowania pozycji „poety pokolenia”, choć krytyk był jak najdalszy od ogłaszania jakiegokolwiek „przełomu”, to przełomową w karierze pisarskiej Tetmajera okazała się ta właśnie publikacja⁴⁹.

A. Hutnikiewicz (*Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 69): „*Za terminus a quo* Młodej Polski przyjmowano niekiedy rok 1894 jako datę wydania *II serii Poezji Tetmajera*, w której znalazły się wiersze uznane z miejsca za głos wstępującej generacji młodych, za wyraz jej nastrojów, uczuciowości i poglądu na świat.”

⁴⁵ Zob. Cz. Jankowski: *Nowy poeta...*

⁴⁶ T. Hiż: *Kazimierz Tetmajer a „Tygodnik Ilustrowany”...* – Hiż wspomina o listach do redakcji dawnych czytelników recenzji Jankowskiego, wskazujących na decydujące jej znaczenie dla miłośników poezji Tetmajera.

⁴⁷ S. Tarnowski: *Seria druga „Poezji” Kazimierza Tetmajera...*, s. 779.

⁴⁸ Stosunek Tetmajera do tej niezmiernie ważnej w jego karierze recenzji zmienny jest: od uznania promocyjnej jego wartości i traktowania trochę jak kwaśne winogrona po otwarty atak w skandalizującym paszkwilu.

⁴⁹ Zjawisko o analogicznej funkcji opisał R. Zimand: „*Dekadentyzm*” warszawski... (s. 66–70) – propagandowe znaczenie napastliwych krytyk antagonistów dekadentyzmu.

Nie kusił się, by sugerować nadzwyczajne znaczenie twórczości Tetmajera w dziejach poezji polskiej najsumienniejszy krytyk tamtych czasów, czyli P. Chmielowski. Na chłodno, trzeźwo i racjonalnie, referował kolejne fazy tej twórczości. Co więcej, dydaktyczna troska pozytywistycznego krytyka, z jaką pochyła on się nad objawami „zatonienia w bagnie rozkoszy” oraz uświadomionej „bezmocy swej duszy”⁵⁰, być może pośród modernistycznych czytelników tych enuncjacji wywoływała rozbawienie, ale na pewno, co dla nas znacznie istotniejsze, potwierdzała reprezentatywność tej poezji naznaczonej stygmatem końca wieku. I w tym wypadku autorytet krytyczny, niechętny nowym prądom literackim, wspierał stabilizowanie się Tetmajera na pozycji „poety pokolenia”.

Taką też rolę Tetmajera potwierdził M. Zdziechowski, powiadając: „[...] drugi tomik utworów poety postawi go od razu na czele najmłodszego pokolenia liryków naszych”. Ale – powiedzmy to otwarcie – nie miał najlepszej opinii o tym pokoleniu katolicki krytyk, bowiem, jak twierdził: „[...] sami nie wierzą w nic i niczego nie pragną”. Zatem: „Bądź co bądź Tetmajer wypowiedział głośno to, co było na myśli u wielu, jeśli nie u wszystkich młodych.” Dostrzeżenie pokoleniowej reprezentatywności poezji Tetmajera przez krytyka, dla którego „miarą piękna jest idealny człowiek”, ma swój ciężar dowodowy. A jeśli autor cyklu *Zamyślenia* i *Z Tatr* uzyska w końcu imprimatur od Zdziechowskiego, to warunkowo i tylko w niektórych obszarach swej aktywności. Na przykład w tej: „W malowaniu obrazów ciszy oraz graniczących ze śmiercią stanów nirwanicznego omdlenia duszy Tetmajer jest mistrzem skończonym.”⁵¹

Recenzje uznanych krytyków, nawet wstrzemięźliwe w pochwałach, mają niebagatelny wpływ na środowiskowe hierarchie, ale gwiazdora nie wykreuje nawet hrabia Tarnowski. Tu potrzebne są kobiety⁵². Konieczny

⁵⁰ Zob. P. Chmielowski: *Współcześni poeci polscy*. Petersburg 1895, s. 448–458. Tetmajer współpracował z P. Chmielowskim, wówczas także redaktorem „Ateneum”; zob. *Listy młodego Tetmajera do Piotra Chmielowskiego*. Oprac. J. Detko. „Twórczość” 1965, nr 12, s. 106–111. Autor opracowania stwierdził nawet, moim zdaniem przesadnie, „że literacki start Kazimierza Tetmajera nastąpił pod auspicjami Chmielowskiego” (Ibidem, s. 106).

⁵¹ Wszystkie cytaty pomieszczone w tym akapicie pochodzą z: M. Zdziechowski: *Szkice*. Warszawa 1900, s. 343, 346, 351 i 352. Ów szkic jest przedrukiem artykułu M. Zdziechowskiego: *Z niwy najnowszej poezji*. „Świat” 1895, nr 4–5.

⁵² Wspomina T. Hiż („Tygodnik Ilustrowany” 1931, nr 32): „Znacie dziś wszyscy ich początkowe słowa: A kiedy będziesz moją żoną umiłowana, poślubiona... Powtórzyły je tylekrotnie usta zakochanych, deklamatorek i tych wszystkich, którzy przed wielką wojną mieli cokolwiek wspólnego ze światem poezji, sztuki i w ogóle kultury...” Górnym tonem początkowo i złośliwie w końcu orzeka T. Boy-Zeleński (*Wstęp do: Młoda Polska. Wybór poezji*. BN I 125. Warszawa 1947, s. XVI): „Jego wiersze, preludia, hymny, szepty i krzyki miłosne były na ustach wszystkich. Kobiety znajdowały w nim piewec i powiernika, jakiego dotąd nie znaly; młodzi mężczyźni odnajdywali w tej spowiedzi dziecięcia wieku swój dogmatyzm, melancholię i przegrzaną zmysłami miłość... ubożego młodzieńca.” Wskazywanie niegdyś popularności poety należy do rytuałów krytycznych piszących o Tetmajerze; zob. np. B. Sitek: *Kazimierz Przerwa-Tetmajer czołowy liryk Młodej Polski*. „Polonistyka” 1965, nr 1, s. 9–14.

bowiem jest taki typ literatury, który będzie aktywnie poszukiwał nowego czytelnika, sugestywnie adresował komunikat, otwarty na różnorodne postacie komunikacji. Mam tu na myśli zarówno sferę dystrybucji twórczości, jak i strategii komunikacyjnej weń wpisanej.

Tetmajer – jak wiadomo – dbał o stałą obecność swych utworów w księgarskim obiegu i stale negocjował nowe edycje⁵³. Cele finansowe tych poczynań pominęmy⁵⁴; interesujące jest, w jaki sposób starał się poeta animować uwagę czytelników. *Serię pierwszą poezji* wydał pięciokrotnie, *Serię drugą* – podobnie, *Serię trzecią* – czterokrotnie, czwartą – trzykrotnie, piątą, szóstą i siódmą – dwukrotnie. W sumie z *Serią ósmą* – 23 tomi. A do tego pięć różnych wydań wyborów poezji oraz *Erotyki* (3 wydania). Skład tych wyborów wyraźnie wskazuje na propozycje lekturowe i ujawnia – jeśli ów dobór potraktujemy jako komunikat zwrotny – preferencje czytelnicze. Trzy tedy są „oferty” Tetmajerowskie: motywy melancholijno-pesymistyczne, tematy tatrzańskie i wątki erotyczne. Nie stara się poeta zmieniać swego oblicza twórcy, nie poddaje się zabiegom modernizacji, jeśli szuka nowego, to w ponownym odczytaniu starego. Ufa sprawdzonym rozwiązaniom, co wszakże nie oznacza, że jest ich niewolnikiem (por. rozdział *Figlarz – satyryk – kłótnik*). Ewidencja nowel i powieści Tetmajera przyniosłaby podobne rezultaty. Warto może jeszcze odnotować zabiegi promocyjne autora *Na Skalnym Podhalu*, polegające na przekształcaniach tytułów. Zamiana tytułu wiersza *Do* (w pierwszym wydaniu *Serii II*) na *Z dawnej przeszłości* jest motywowana osobistymi perypetiami⁵⁵. Jednakże wymianę tytułów *Król Andrzej* na *Księżniczka Metella* bądź *Gra fal. Powieść fantastyczna* na *Płynące fale. Romans* – należy już potraktować raczej jako szukanie ponęty dla czytelnika niż najwłaściwszego „interpretanta” dla utworu (piszę o tym obszerniej w rozdziale *Przypadki tekstologiczne*). Bez wątpienia fakt zasadniczego przemodelowania głównie wydania drugiego *Serii I* i uzupełnień do *Serii II* jest istotnym potwierdzeniem energicznego kształtowania wizerunku własnego i „wizerunku” poezji wobec czytelników, dowodem poszukiwania wspólnoty języka.

⁵³ Por. K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, rozdz. *Wydawcy*, s. 155–179.

⁵⁴ Rynekowe walory poezji Tetmajera zauważyć musieli współcześni wydawcy, skoro ochoczo poczęli je wydawać. Z reguły w „miniaturowym” wydaniu; np.: K. Przerwa-Tetmajer: *Erotyki*. Wybór M. Koperska. Warszawa 1994; Idem: *Eros natchniony. Wiersze o miłości*. Bielsko-Biała 1993; Idem: *Erotyki*. Wybór J. Kwiek-Osiowska. Kraków 1993; Idem: *Ekstaza*. Kraków 1998.

⁵⁵ Pisze na ten temat J. Krzyżanowski: *Wstęp* do: K. Tetmajer: *Poezje wybrane*. BN I 123. Kraków 1968, s. XI.

O dobre z czytelnikiem porozumienie

Pora w końcu przyjrzeć się modelom komunikowania w tej poezji obecnym. Nie jestem skłonny, wbrew przekonaniom teoretyków zagadnienia⁵⁶, lekceważyć konsekwencji wyborów tematycznych dla praktyk wypowiedziowych. Trzy podstawowe obszary Tetmajerowskiej eksploatacji tematycznej: utrata wiary i nadziei, erotyka i Tatry – przywoływały, a także fundowały zróżnicowane typy porozumiewania się z czytelnikiem. Wszystkie, choć w różnym stopniu, zakotwiczone w tradycyjnych koncepcjach komunikacji literackiej, nie epatowały nowością kreowania więzi z odbiorcą, rewolucyjnymi ambicjami w tej mierze, ale przecież elementy prowokacji obecne w twórczości Tetmajera chroniły ją przed stagnacją. O tym jednak nieco później, teraz o stabilizujących komunikację, oswojonych regułach gry. I tak: pesymistyczno-rozpaczliwe tematy wyrażone zostały w arystotelesowskiej „chłodnej, rzemieślniczej i technologicznej wizji komunikacji”⁵⁷. Tetmajerowskie erotyki przywołują kulturę konwersacyjną, oralność, formy rozmowy. „Tatrzańskie” z kolei wiersze i, w stopniu dalece wyrazistszym, proza, głównie *Na skalnym Podhalu*, wskazują, jak z regionalnego rodzi się uniwersalne, jak nobilitacji podlega gwara, jak z gadek góralskich powstaje literatura o ambicjach eposu i takiej też funkcji, wraz z wszelkimi konsekwencjami dla komunikacyjnych zasad przez epopeję narzuconych.

Spójrzmy na pierwszą grupę. Retoryka „dekadenckich” wierszy? Ależ to *contradictio in adiecto*, mówiąc elegancko. J. Ziomek wyrazi rzecz zdecydowanie:

Retor czy poeta retoryczny jest ex definitione podmiotem twórczym społecznie związanym i zobowiązanym. [...] W koncepcji poety retorycznego, czyli klasycystycznego, bo to w końcu na jedno wychodzi, nie ma miejsca dla poëte maudit. Rhetoricien maudit? To nonsens.⁵⁸

Nim Tetmajer zacznie narzekać na rzeczywistość w sposób, by tak powiedzieć, systematyczny, nim przedstawi wszelakie odcienie znużenia i rozczarowania – odegra rolę retora, starającego się aktywnie perswadować współrodakom prawdy przez wielkich antenatów głoszone. Mickiewicza (cztery wiersze mu poświęcone), Słowackiego, Asnyka, Kraszewskiego,

⁵⁶ Por. K. Rutkowski: *Przeciw /w/ literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, s. 33.

⁵⁷ Odwołuję się tu do rozróżnień opisanych przez K. Dmitruka: *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Wrocław 1980, s. 36.

⁵⁸ J. Ziomek: *O współczesności retoryki*. W: Idem: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994, s. 140.

Wyspiańskiego. Ale także przypominać i celebrować zechce uroczystości: *W rocznicę listopadową czy Na otwarcie Domu Polskiego w Cieszyń*⁵⁹. Można rzec, iż w roli rzemieślnika, pojmowanego tak, jak go rozumiano w starożytnej Grecji, ów samotnik i hipochondryk, jakim był Tetmajer nade wszystko, sprawdzał się solidnie i to nie tylko w początkach swej twórczości. Krasomówczymi tedy zdolnościami okazywał się modernistyczny liryk, sięgając po uznane i zdawało się dawno już zmierzchłe wzorce panegiryku (przez niekwestionowany autorytet, M. K. Sarbiewskiego, zaliczony do *genus demonstrativum*) z właściwym mu repertuarem konceptów, hiperbol i gier słownych. Wszelkie zaś te patetyczne kwiecistości, typu: „Padliśmy w boju z rękami skutymi;” albo „Jak się orły rwą do lotu”⁶⁰ – oplatają najbardziej bodaj reprezentatywną dla polskiego romantyzmu konstrukcję myślową. M. Janion tak ją wyraziła: „Liczone na bagnety, ale bardziej jeszcze liczone na idee. Poeci powstańcy uporczywie szerzyli przekonanie, że wyższość moralnych motywacji walki niepodległościowej to warunek, lecz również i gwarancja zwycięstwa.”⁶¹ Komunikowanie tych treści w klasycznej formule panegiryku było sto lat temu możliwe bodaj tylko w Galicji, osobiście w Krakowie, gdzie celebracje, jubileusze, obchody rocznic i odsłanianie pomników należało do obowiązkowych składników patriotycznych „rekolekcji”. O skali zjawiska najlepiej poinformują prześmiewcy: Boy-Żeleński⁶² i Nowaczyński⁶³. Widać wszakże tu bardzo wyraźnie, jak Tetmajer skrzętnie i umiejętnie wykorzystywał każdą „niszę”, zapewniającą dobre porozumienie z czytelnikiem, jak doskonałym był „odgadywaczem drzemiących w ludzkich mózgownicach szablonów”⁶⁴. Jak kojarzył romantyczne topoi, idee patriotyczne oraz przywódcze prerogatywy wieszczom przysługujące z przymieszką pozytywistycznego dydaktyzmu dla osiągnięcia efektu: górnego tonu zestrojonego z potrzebami i oczekiwaniami części, może nieco egzaltowanych, wpatrzonych w przeszłość, a na pewno znużonych minimalizmem realizmu, odbiorców.

Podjeżdżać by należało, iż podjęcie tematów i nastrojów gorzkiego rozczarowania rzeczywistością, wszechogarniającej melancholii i rezygnacji – to skok w inny świat, „eksterytorialny” wobec patriotycznych zapachów. Cynik mógłby orzec, że to jeszcze jedna „nisza” do zagospodarowania. Biografista przypomni hipochondryczne skłonności poety, zauważalne

⁵⁹ Wiersze te zebrał K. Tetmajer w tomiku: *Hasła*. Kraków 1901.

⁶⁰ Fragmenty *Wiersza ku uczczeniu pamięci Adama Mickiewicza*. (Premiowanego na konkursie w 1888), opublikowany m.in. w: K. Przerwa-Tetmajer: *Hasła...*, s. 1 i 3.

⁶¹ M. Janion: „... I świeci kanonier ostatni”. W: Eadem: *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*. Kraków 1979, s. 51.

⁶² Por. T. Żeleński Boy: *Słówka*. Wstęp T. Weiss. BN I 255. Wrocław 1988; na s. 54–59 znajdziemy wierszyk *Krakowski jubileusz*.

⁶³ Zob. A. Nowaczyński: *Nowe Ateny. Satyra na Wielki Kraków*. W: Idem: *Malpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*. Kraków 1974, s. 223–263.

⁶⁴ Zob. K. Irzykowski: *Listy 1897–1944*. Red. A. Lam. Oprac. B. Winkłowa. Kraków 1998, s. 36.

już w zapisach dziennikowych z lat 1888–1889. Historyk idei wskaże meandry narodzin postpozytywistycznej wizji i świata, i człowieka, w sytuacji krachu wiary w – kluczową dla epoki wcześniejszej – kategorię postępu. Literaturoznawca koncentrujący uwagę na procesach komunikacyjnych może ku zaskoczeniu dostrzeże, iż podmiot wierszy wyrażających pokoleniowe odczucia przemawia z podobnej pozycji, co ten z wierszy okolicznościowych. Poucza, deklaruje, identyfikuje się z „my”, choć nie wierzy „w nic”. Z tą niewiarą różnie zresztą bywa; w inicjującym *Serię I* wierszu *Przeżytym*, po porażającej diagnozie zdruzgotanego świata, pojawi się buńczuczna prognoza:

I przyjdą, przyjdą te godziny jeszcze,
Gdy trzeba będzie bratni szereg wzmóc,
Że chwycisz sztandar w dłoń twoją, jak w kleszcze,
I świsną miecza zamachy złowieszcze,
I róg twój zagrzmie, bo miłość, to moc!

(s. 7–8)

Optymizmu nie brak w wierszu *Godzina tworzenia (Seria I)*, odnajdziemy go również w utworze *Poeci idealisci (Seria II*, ale przeniesiony z pierwszej). Wszakże dominuje beznadziejność! Wyrażona na kilka sposobów: 1) ostentacyjne orzekanie o naturze świata oraz manifestacyjne głoszenie dystansu doń (tu: *Drwię z wszelkich idei, Wszystko umiera z smutkiem i żałobą...*, *Credo*); 2) wykorzystanie pytań retorycznych, które w wierszach „pokoleniowych” są szczególnie liczne i stanowią tu stylistyczną dominantę (zob. *Przeżytym, Co warte słońce...*, *Wielbić naturę?*, *Koniec wieku XIX*); 3) opis przyrody, z którego emanuje żal i zaduma (*Pejzaż*) i który jest przyczynkiem, najczęściej przez zestawienie, do zwykle pretensjonalnych uwag o smętnym losie młodych (np. w wierszu *Patząc ku Tatrom* – „Któż młody nie drży przed tym, co dziś czeka?”).

Wskażmy jeszcze kilka, już szczegółowych, chwytów retorycznych, powtarzających się w tych wierszach. Oto ulubionym jest wyliczenie atrybutów rzeczywistości zgryzoty wyłącznie przysparzającej:

Falsz, zawiść, płaskość, mierność, nikczemność, głupota:

(s. 24)

albo:

Jak dziwnie smutne, posępne, złowieszcze

(s. 36)

Wyliczenia usytuowane w inicjującym wierszu określają i narzucają płaszczyznę porozumienia z odbiorcą; w drobnym tylko stopniu poszerzają czy dopełniają informację, zawartą w pierwszym wyrazie z szeregu; nagromadzenia rzeczowników oderwanych bądź przymiotników tworzą rytm i nadają wypowiedzi postać ekspresywną, jakby wszystko zaczynało się od

kulminacji⁶⁵. Później wkraczamy jednak w znajome tryby solennego objaśnienia:

Falsz, zawiść, płaskość, mierność, nیکczemność, głupota:
Oto są rafa, o które łódź moja potraça

i

Jak dziwnie smutne, posępne, złowieszcze
Jest to zegaru miarowe stąpanie –

Często pojawiają się w tych wierszach konstrukcje, które pozornie wyglądają na zestawienie, pozornie dlatego, iż trudno mówić tu o niezależności znaczeniowej zestawianych części wiersza, to raczej porównania homeryckie, pozbawione formalnych wyznaczników tego tropu (odnajdziemy ten chwyt np. w wierszach: *Schnąca limba, Gwiazdy są dla mnie jako modre kwiatki...*, *Pod śniegu srebrnym puchem...*, *Na świat ten dusza przychodzi młodzieńcza...*). Podwojenie objaśnienia, egzemplifikowanie „stanów duszy”, często aforystyczny skrót i ujednoznacznienie (por. wiersz *Kretynów ludzkich...*) nieustannie przypominają o owym paradoksie łączenia dekadenceckiego przesłania i dydaktycznego, retorycznego przekazu. Realizowanego również w postaci charakterystycznych dla Tetmajera zdań przyzwalających, które wskazują niewystarczającą przyczynę; sygnują pozor wahań i wątpliwości, by ostatecznie jednoznacznie orzekać. Komplikacje to nieodległe barokowych konceptów. W wierszu *Do snu* przeczytamy:

A choćbym dziś zasnąwszy, zamiast spodziewanej
Ulgi, miał śpiący stać się łupem widm cierpienia;
Lub choćby się jątrzyły w nocy owe rany,
Zdobyte w walce dziennej,
Których ja zapomnienia
Szukam w martwości sennej;
Jeszcze do cię zawołam, śnie, obyś przez wieki
Nie schodził z mej powieki...

(s. 35)

Nieco uwagi poświęcić jeszcze należy roli pytań, zwykle retorycznych. Są nader istotne dla stylu poezji Tetmajera; odnajdujemy tu wiersze niemal w całości złożone z pytań, choćby takie, jak: *Wielbić naturę?*, *Co warte słońce...* czy *Koniec wieku XIX*. Także takie, w których pytania zajmują centralne miejsce, np. anaforyczne szeregi pytań w wierszu *Przeżytym* lub „Najokropniejsze z wszystkich pytań: Po co?!...”, które gromkim akordem wieńczy utwór *Zasnąć już!*... Owe szeregi pytań bynajmniej nie są znakiem

⁶⁵ Zjawisko nagromadzeń w *Próchnie* Berenta opisał P. Hultberg: *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. Przeł. I. Sieradzki. Wrocław 1969, s. 80–97. W poezji młodopolskiej z takimi triadami przymiotnikowymi spotykamy się nader często.

wątpliwości, lecz pełnią funkcję – by tak powiedzieć – delimitacyjną. Przejrzyście definiują problemy, wykreślając ich granice, „ustawiają”, a ściślej wymuszają odpowiedzi, o ile te w ogóle się pojawiają, a których rola informacyjna jest radykalnie zredukowana i które nade wszystko zdobią oraz tworzą rytm. Pytania winny zakładać komplikację aktu illokucyjnego⁶⁶. Do kogo są bowiem skierowane? Przez kogo i w jakiej intencji formułowane? Otóż te powikłania w pytaniach Tetmajera nie występują, to komunikaty samozwrotne, rezygnujące niejako z odniesień zewnętrznych. Mają funkcje redundantne i w ten sposób przydają spójności tekstom. Ich rola sprowadza się do klasycznych zadań charakterystycznych dla retoryki: perswadowania odbiorcom uznanych i – w tych okolicznościach oczywiście – jedynych racji.

W stronę rozmowy

Ów solenny, chłodny i – jak się rzekło – arystotelesowski sposób powiadamiania o nędzy świata i beznadziei życia dominuje w *Serii I*. To charakterystyczne, w wierszach dopełniających wydanie drugie tej serii i pisanych prawdopodobnie w okolicy roku 1900 zmienia się może nawet nie tyle radykalnie ocena rzeczywistości, ile przyczyny tej oceny (wynikają one nie z teoretycznych założeń, lecz gorzkich doświadczeń, stając się tym samym nie pokazem dramatu idei, lecz podzieleniem się wiedzą z dramatu egzystencji), wyraźnej natomiast transformacji ulegają sposoby komunikacji. Zanika retoryka, pojawia się rozmowa, czasem ściszona.

Ten styl rozmowy poczyną dominować w erotykach Tetmajera. Nim do „rozmowy” przejdę, muszę uporządkować przedpole. W pierwszym zdaniu dopuściłem się dwóch nieścisłości: 1) wyraz „poczyną” sugeruje może nadmiernie zasadniczą różnicę między nielicznymi wierszami o miłości w *Serii I*⁶⁷ (*Ja, kiedy usta..., Jak po bezbrzeżnym, modrym oceanie..., Żegnałem cię podobną różę...*), w których obecna jest retoryczna logika, a gamą erotyków, w których pojawi się westchnienie zakochanego, wierszowany flirt, próba opisu urody kobiecego ciała czy aktu seksualnego, ekspresja doświadczenia miłości jako doświadczenia egzystencjalnego; w istocie jednak między tyki grupami wierszy istnieją łączące je „kładki”; 2a) termin „erotyka”, sygnujący przede wszystkim zmysłowość, rozkosz miłosną, obejmuje

⁶⁶ Kwestie tzw. struktury gramatycznej i retorycznej pytania retorycznego rozważa P. De Man: *Semiologia a retoryka*. Przeł. M. B. Fedowicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 269–284. Zob. także J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 229–230.

⁶⁷ Należy pamiętać, iż do rzadkich wierszy o tematyce miłosnej w wydaniu z roku 1891 dodał Tetmajer znaczącą grupkę utworów o tej właśnie tematyce w wydaniu 2., *Serii I* – w roku 1900.

także swym znaczeniem to, co można nazwać kulturowym wysublimowaniem seksualności, to, co wyłaniając się z seksu, określa międzyludzkie więzi, strategie komunikacyjne („ja” – „ona”)⁶⁸; 2b) erotyk to również termin genologiczny, wskazujący na gatunek onegdaj żywotny, wyznaczony przez kryteria dość szeroko rozumianej tematyki miłosnej i formy krótkiego wiersza; poczynając od wieku XIX jego gatunkowa klarowność ulega rozchwianiu na rzecz otwartej postaci wyśłowień doświadczeń miłosnych⁶⁹; 2c) komentatorzy wierszy miłosnych Tetmajera mają skłonność do wspierania swych tez kilkoma, kilkunastoma wierszami poety; chcę przypomnieć, iż skomponował on tomik zatytułowany właśnie *Erotyki* (trzy wydania: 1905, 1914 i poszerzone – 1919), który zawiera ponad sto wierszy i który dopiero odczytywany w całości ujawnia skalę oraz różnorodność zjawiska⁷⁰.

A składają się nań drobne, kilkuwersowe „bibeloty” (np. *Przeklina się ją..., W tę cichą, senną..., Te słodkie oczy twe...*), różnej rozległości poematy (*Hymn do miłości, Legenda, Elegia na wiolonczelę, Źródło*) oraz cykle poezji: drobniejsze (*Dla rymu* czy *Gra słów*) i obszerne (*Z dawnej przeszłości, Preludia* czy *Qui amant...*). Przybierają owe erotyki postać:

1) komplementu, którego adresatki wprawdzie nie znamy, ale tradycyjna jego postać, u schyłku wieku XIX niewątpliwie anachroniczna, stwarza dodatkowe przesłanki poetyckiej gry, poetyckiej zabawy (np. w wierszach: *Moja miła ma cudne usteczka..., A taka świętość cię otacza..., Kocham cię! Słodysz twojego spojrzenia...*);

2) konceptu, ku któremu się skłaniał poeta lubiący eksperymentować ze słowem i próbować się z różnorodnymi konstrukcjami poetyckimi; śladami wyznaczonymi przez A. Morsztyna podążał niewątpliwie w wierszu *Ona*, w którym zauważamy barokowe nagromadzenie („księżyc”, „ocean”, „zorza”, „blask gwiazd”, „ranek promienny...”, „limba” itd. itp.) – służyć mające za atrybuty bohaterki, przedstawionej tu niespodzianie, a krótko: „to ona”; podobnych przykładów znajdziemy sporo, wszak w bodaj najbardziej znanym erotyku *Lubię, kiedy kobieta* czterokrotnie, anaforycznie powtórzy się „lubię”;

3) stylizacji „rzeźbiarsko-malarskich” przez odwołanie do dzieł antyku i renesansu, które pozwoliły poecie, tak twierdzi Wyka, rozbić kordon pruderii i ukazać krągłości kobiecego ciała (*Danae Tycjana, Leda, Ogród les-*

⁶⁸ *Słownik języka polskiego* pod redakcją M. Szymczaka (Warszawa 1982) daje objaśnienie niezwykle skromne („sprawy miłości zmysłowej”). Zob. natomiast L. Aresin, K. Starke: *Leksykon erotyki*. Przeł. K. Jachimczak, R. Wojnakowski. Katowice 1998, s. 83–84.

⁶⁹ Pośród kilku słowników literatury polskiej tylko w *Słowniku polskiego oświecenia* (Red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991) pojawiło się hasło *Erotyk*; autorka, T. Kostkiewiczowa, unika jednak wskazania gatunkowych „wierzytelności” erotyku.

⁷⁰ W wydaniu 3., poszerzonym, będzie to 120 wierszy. Należy wszakże stwierdzić, iż nie wszystkie wiersze miłosne znalazły się w tym tomiku. Tetmajer wyboru dokonał z wierszy składających się na niektóre cykle, np. *Preludia*.

bijski); a konsekwencje tego aktu są dwojakie: a) oto ciało zyskuje ciężar ontologiczny, cielesność nie jest dodatkiem, więzieniem, powłoką – jest nieredukowalnym sednem; b) objawia się nowy wymiar płci, kobiety emancypującej się spod męskiego autokratyzmu⁷¹;

4) poezji refleksyjnej, w której miłości, erotyce towarzyszy nieodmienne wiedza o niepowtarzalności doznań, intensywności wrażeń niedostępnych w innych sferach aktywności życiowej, podlegających jednakowoż terrorowi czasu: żal i melancholia, przemijanie i wspomnienie, błogosławieństwo pamięci i udręka pamięci... i śmierć – oto wymiary miłości dostrzeżone przez Tetmajera; co więcej: miłość, erotyzm, fascynacja stają się z upływem lat głównym uzasadnieniem egzystencji, nadają jej jeszcze jakiś sens w sytuacji rozpaczliwego znużenia życiem; najmniej połowa erotyków autora *Mów do mnie jeszcze...* taki właśnie, refleksyjny, kształt prezentuje; podstawowa kontrowersja wyłaniająca się z tych „zamyśleń” sprowadza się do konfliktu doświadczenia transgresji i wiedzy o owym doświadczeniu. doznania i opisu. „obnażenia” i „maski” (terminy W. Gutowskiego, które posłużyły mu do opisu mitów miłości).

W monograficznym opracowaniu młodopolskich mitów miłości W. Gutowski po wielokroć cytuje Tetmajera. Jego erotyki tudzież proza sugestywnie egzemplifikują tezy autora rozprawy. Mit chuci zobrazuje odrażająca, gnijąca, ale fascynująca kobieta z wiersza *Życie*; miłosne bestiarium, wampiryczny kwiat odurzać będzie w *Kwiecie symbolicznym*; anty-Madonną i emisariuszką pożerającej natury okaże się bohaterka opowiadania *Triumf* (z tomu *Wrażenia*), a i paradoksy miłości fatalnej, wyzwalającej i zniewalającej jednocześnie również nieobce będą Tetmajerowi (*Na szczycie*). Najobficiej reprezentowana będzie wszakoż poezja rozkoszy, hedonistycznego zaślepienia. Gutowski powie o Tetmajerze – „Najwybitniejszy piewca rozkoszy”⁷². Dobrym przykładem okaże się tu wiersz *Zacisza*, w którym objawi się, jak chce autor tej systematyzacji: 1) hedonizm seksu-

⁷¹ K. Wyka (*Macie serce waszych wykładaczy...*, s. 103–124) wskazuje zastępczy charakter stylizacji rzeźbiarsko-malarskich, motywując to obawą poety o reakcję tradycyjnej obyczajowo publiczności. Niewykluczone, iż krytyk poszedł tu śladem K. Irzykowskiego, który wyraził w swym dzienniku opinię o erotykach Tetmajera, „że to będzie grecko-posągowo-sienkiewiczowska zmysłowość, nie przekraczająca prawie przyzwoitości” (Cyt. za: K. Wyka: *Młoda Polska*, T.I. Kraków 1977, s. 277). Jeśli A. Zahorska pozwoliła sobie w artykule *Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej* („Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 29–30) napisać: „że wszyscy zaczęli kobietę pojmować przede wszystkim jako narzędzie orgazmu”, to zezwolenie na dyskurs o seksie był chyba większy, niż nam się wydaje, przynajmniej u części czytelników. Sądzę, że przyczyny owych, jak to napisał Wyka, stylizacji są nader proste, a zatem: 1) upodobań parnasistowskich Tetmajera nie można nie doceniać; 2) niewyraźne skłonni jesteśmy wiązać wyłącznie z transcendencją; otóż myślę, że opis widzialnego może napotkać na barierę ograniczeń słowa i takie doświadczenie ukrywa się za tą wcale niemałą grupą, liczącą ok. 40 wierszy. Sądzę też, iż pojawia się tu zagadnienie rywalizacji: słowo wobec obrazu, poezja wobec rzeźby. Tym jednak zagadnieniem zajmę się nieco później.

⁷² W. Gutowski: *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)*. Kraków 1992, s. 119.

alnego upojenia, 2) hedonizm artycjalistyczny, 3) hedonizm nekrofilski; ów drugi spośród tu wymienionych najwyraźniej był realizowany w postaci kontemplacji ciała – posągu, obrazu, rzeźby, które ożywały (wersja mitu Pigmaliona) bądź też kobiety, jej ciała, ujawniającego posagową doskonałość (wersja Anty-Pigmaliona). Nieobce okaże się także Tetmajerowi pragnienie dwójjedni, wyrażone w micie o Androgyne; idealizacja miłości przedstawiona tu została w topice wzlotu, światła, ciszy i nieogarniętych przestrzeni.

Przywołuję, zresztą w skrócie i uproszczeniu, główne wątki Tetmajerowskiej erotyki eksplikowane przez Gutowskiego z racji po prostu ich niebagatelności. Ale też z dwóch innych przyczyn: 1) „parcelowana” twórczość autora *Ekstazy* staje się czasem jakby niepodobna do siebie; sądzę, że dla potrzeb retorycznego efektu emblematyczności ulegało w analizach Gutowskiego redukcji to, co w macierzystym otoczeniu opalizowało sensami; takie są jednak chyba nieuchronne koszty badania mitu oraz wyobraźni poetyckiej; 2) z badań tu przytoczonych wyłania się osobliwa funkcjonalność erotyków Tetmajera – oto współkreują one wszelakie typy oraz odcienie mitów miłości. Okazują się dobre, wyrażę się kolokwialnie, na każdą okazję. W tym też należy upatrywać przyczyn ich popularności: rozległa oferta, elastyczność podaży⁷³. Oraz – co równie ważne – brak skrajności: ekstremizmów Przybyszewskiego, czułościowości Asnyka, solenności tradycjonalistów i agresywności libertyńskich prześmiewców (Boy).

Jednakże o sukcesie zadecydowały wiersze, które stawały się dialogiem zakochanych, językiem ich porozumienia. To: *Mów do mnie jeszcze..., Kocham cię jeszcze..., A kiedy będziesz moją żoną...* Przepisywane w pamiętnikach, przywoływane w listach, deklamowane w miłosnym uniesieniu bądź romansowym przekomarzaniu się. Wyrastające z konkretnej sytuacji⁷⁴ oraz, co jest dalece ważniejsze, doskonale adaptujące się do konkretnego. Wzorem tego rodzaju poetyckiego dialogu uznać najpewniej trzeba wiersz Asnyka: *Mędzy nami nic nie było*. Jeśli tedy: „Młodopolskie mitologizacje cechowała ucieczka od konkretnego”, jeśli „w literaturze tej epoki gra miłosna toczy się raczej między Naturą a Sacrum”⁷⁵, to propozycja Tetmajera była ożywczą i atrakcyjną alternatywą wobec różnorodnych „miłości kosmicznych”. Wszelako owa alternatywa nie oznacza jakiegokolwiek zasadniczo nowego dykcji poetyckiej; w sferze języka, topiki, postaci uruchamianej wyobraźni

⁷³ Wyrażona przeze mnie opinia ma postać zasadniczo opisową. Warto jednak zauważyć, iż owa „elastyczność” twórczości Tetmajera spotkała się też ze zdecydowaną naganą. Brzozowski pouczał: „Tu nie idzie o pesymizm reprezentowany u nas przez jakiś czas przez poetę wszystkich kierunków i wpływów, duszę bez steru i żagli, K. Tetmajera.” S. Brzozowski: *Współczesne kierunki w literaturze wobec życia*. W: Idem: *Wczesne prace krytyczne*. Wstęp A. Mencwel. Warszawa 1988, s. 187.

⁷⁴ Wiersz *A kiedy będziesz moją żoną* Tetmajer napisał dla Laury Rakowskiej. Potwierdzają to zgodnie I. Szadurska i J. Chmielowski; zob. ich wspomnienia w: *Miałem kiedyś przyjaciół...,* s. 165 i 171.

⁷⁵ W. Gutowski: *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)...*, s. 356–357.

poetyckiej – niedaleko tu od wierszy ewokujących mity hedonistyczne, mit Androgyne. Instrumentalizowane, sfunkcjonalizowane zostały owe mity na potrzeby flirtu, romansu czy miłosnego gaworzenia – z jednej strony, z drugiej zaś – pozwalają „ustanawiać” pewne normy intymności. Są to owe „zacisza” (*Zacisza*), rozpoznawalne wyłącznie dla dwojga enklawy prywatności, gdzie intruz nie wtargnie, bezczelny hałas nie zniszczy subtelności ciszy we wszelkich jej odcieniach.

Tutaj objawia się samotność, fundamentalne ludzkie doświadczenie, osobliwy awers zakochania. Rzadko bowiem jest przecież miłość w poezji Tetmajera opiekuńczym schroniskiem dla zbłąkanych, samotnych serc. Tylko wyjątkowo olśnienia zmysłów wynikają wyłącznie z estetyzacji rzeczywistości, czy też są objawem elitarniej wspólnoty znawców kontemplujących dzieła sztuki i w nich właśnie odnajdujących erosa. Idealizowanie miłości, doświadczanie transgresji, mistyczne wzloty, również chwilowe zauroczenia, namiętności i zwykłe umizgi w fazie ich narodzin oraz zamierzania, a może nade wszystko kultywowanie we wspomnieniu owych przeżyć – wyrastają z wiedzy i wiedzę tę potwierdzają, że w głębi zawsze jesteśmy sami. Spektakularnym, artystycznie bardzo udanym przykładem przedstawień osamotnienia w miłości będzie cykl trzech *Listów Hanusi* (w *Serii IV: List Hanusi, Drugi list Hanusi i Ostatni list Hanusi*)⁷⁶. List zakłada oddalenie, jest próbą dialogu zawsze zmaconą lękiem, że odpowiedzi nie będzie. *Listy Hanusi* to dość dramatycznie brzmiące żale prostej dziewczyny godzącej się na samotność w imię miłości, pojmującej czy może tylko czującej, że miłość to nie antidotum na introwersję, że jest ona źródłem i skutkiem osamotnienia, że osmotycznie przenikają się miłość i samotność, choć niekiedy zdają się pozostawać w zasadniczym konflikcie, że w końcu manifestując swą antytetyczność, są nierozłączne. Tak wiele odnajdziemy odmian samotności w twórczości Tetmajera (bo nie tylko w poezji), jak wiele tam zapisanych rodzajów miłości. Problem niewątpliwie wymaga rozległej egzegezy, tutaj tylko go sygnalizuję, sądzę bowiem, iż przyczyn wziętości erotyków Tetmajera wypada upatrywać także w owym subtelnym i różnorodnym skojarzeniu miłości i samotności.

Nie można pominąć milczeniem kontrowersyjności obyczajowej owej poezji⁷⁷. I choć to opinia raczej niezasłużona, większość bowiem erotyków Tetmajera trzeba uznać za nader niewinne (*Lubię, kiedy kobieta...* bym do nich nie zaliczył), to przecież interesuje nas sam fakt pojawienia się tych opinii, nie zaś to, czy mają one wystarczające uzasadnienie.

Pamiętając o wszystkich przedstawionych tu okolicznościach i źródłach atrakcyjności oraz popularności poezji miłosnej autora *Anioła śmierci*,

⁷⁶ Charakterystyczne, że Tetmajer tych 3 wierszy nie pomieścił w swoich *Erotykach*.

⁷⁷ Sygnalizuje owo zjawisko w trybie przyzwolenia P. Chmielowski: „Można się oburzać na zmysłowy, bezwstydną erotyzm liryków pana Tetmajera...” (P. Chmielowski: *Wiersze tatrzańskie Kazimierza Tetmajera*. „Kurier Warszawski” 1898, nr 234. Cyt. za: K. Jabłońska: *Listy o Tatrach i Zakopanem*. „Wierchy” 1966, s.142).

stwierdzić wypada, że główny powód prosperity, wracam do wątku już sygnalizowanego, wiąże się ze szczególną jej funkcjonalnością. Potoczność frazy, sympatyczne brzmienie, prostota wyrazu i jasno określony adresat – to dostateczne powody sukcesu. Która z pań bowiem oparłaby się wyznaniu: *A kiedy będziesz moją żoną...* Spełnieniem podobnych kryteriów muszą się cechować teksty przebojów piosenkarskich. Czesław Niemen śpiewając *Mów do mnie jeszcze...*, potwierdzał niejako naturalne własności zespołu najpopularniejszych wierszy Tetmajera. Nie te, oczywiście, wiersze zadecydowały o reprezentatywności pokoleniowej bohatera niniejszej opowieści, ale i nie przeszkodziły mu w odgrywaniu owej roli. Więcej: wspierały, a niekiedy dopełniały; mam tu na myśli fakt narodzin opinii przekraczania obyczajowego tabu przez poetę, wchłonięcie liryki miłosnej przez refleksyjną, współkreowanie młodopolskich mitów miłości.

W roli „piewcy Tatr”

Przyglądając się twórczości Tetmajera jako pewnej „instytucji”, która zapewniała mu funkcjonowanie w literaturze, dostrzec trzeba umiejętność poszerzania obszarów aktywności literackiej, skuteczność oraz konsekwencję w promowaniu zaoferowanych walorów. Powieści i opowiadania autora *Zatrącenia* i *Otchłani* bynajmniej nie były drugorzędnym dodatkiem do poezji, sposobem na kapitalizowanie sławy, niepoważnym antraktem w poważnym wysiłku kreacyjnym liryka. Tetmajer, choć krygował się tu wielokrotnie, miał ambicje zostać uznanym prozaikiem. I ostatecznie: tom *Na Skalnych Podhalu* okaże się tu wystarczającą rekomendacją. Trudno też traktować dramatopisarskie próby, które zresztą pojawiały się w początkach, fazie dojrzalej i końcowej twórczości Tetmajera, jako literackie ćwiczenia. Spektakularnego sukcesu teatralnego nie było, ale nadzieje na takowy – owszem.

Warto również w przyjętej tu perspektywie przyjrzeć się następstwu czasowemu tej twórczości. Na początku były panegiryki z odwołaniem się do górnych, romantycznych przesłań, potem retoryczne deklaracje rozczarowanego dekadenta. Za „ciosem”, jakim była *Seria II*, pojawiła się proza, atrakcyjne dla szeregowego czytelnika powieści⁷⁸ oraz miniatury w tomie *Melancholia*, ewokujące ściszone i domagający się subtelności odbiór. Penetrując nowe gatunki, nowe postacie komunikacji z czytelnikiem, zawsze

⁷⁸ Malkontentom przekreślającym jednym epitetem tę część dorobku Tetmajera chcę zwrócić uwagę, że powieść *Anioł śmierci* po publikacji w dwóch czasopismach została jeszcze w latach 1898–1933 wydana dziewięciokrotnie. „Nowy Korbut” notuje 7 przekładów na języki obce (bułgarski, czeski, łotewski, niemiecki, żydowski, rosyjski i włoski). Warto także tu przypomnieć spektakularne sukcesy opowiadania *Ksiądz Piotr*; pisze o nich J. Zacharska: *Sienkiewiczowska nowela Tetmajera*. W: Eadem: *Lektury młodopolskie*. Warszawa 1997, s. 47–56.

wierny pozostawał Tetmajer tematowi „górkim”⁷⁹. Jednakże fakt manifestowania przywiązania do tatrzańskich pejzaży i góralskiego folkloru nie czynił go „naczelnym poetą Tatr”. Ta rola zrodziła się z czasem, wraz z publikowaniem kolejnych opowiadań z cyklu *Na Skalnym Podhalu*. Wraz z coraz powszechniejszym przekonaniem o doniosłości tego dzieła, wraz z coraz intensywniejszą aktywnością wyznawców i miłośników „syndromu” Tatr⁸⁰.

Myśli różne „panicza z Ludźmierza”, jakby nie było, „tęsknoty za eposem”⁸¹, aspiracje do homeryckich wzlotów (melancholijnie marzył już w 1888 r.: „gdybym był Homerem”⁸²) oraz przekonanie o potrzebie uchronienia tradycji, języka i wierzeń Podhalań przed zapomnieniem – oto przesłanki decyzji. Powstaje *Na Skalnym Podhalu*. Epos to, oczywiście, wraz z kwalifikacją gatunkową podjęcie aksjologicznego wyzwania, to również projekcja takiego kontaktu, komunikacji z czytelnikiem, którego istotą będzie nie tyle czytanie książki, ile odczytywanie (i współprzeżywanie) księgi. Z konsternacją przyjęli czytelnicy kontrowersyjną przedmowę do wydania „jubileuszowego”, spisaną w październiku 1913 roku. Analizowano ją wielokrotnie, z większym bądź mniejszym oburzeniem czy zrozumieniem; przywołuję ową przedmowę raz jeszcze, postrzegam bowiem ją jako namiętne usiłowanie określenia charakteru lektury zbioru (cyklu?) opowiadań, które o miarę eposu zabiegają. Stąd owo niepolityczne wyznaczenie:

Nie miałem nigdy najmniejszej intencji pisać z myślą o chłopach góralskich jako czytelnikach. Tym mniej o tym właśnie typie chłopów,

⁷⁹ W zdaniu tym pojawia się sugestia, z której chciałbym się rozliczyć. Powszechnie znana jest deklaracja Tetmajera wyrażona w przedmowie do wydania tzw. jubileuszowego *Na Skalnym Podhalu* z roku 1914 o „pisaniu dla siebie”. Tym samym właściwie zasadnicze tezy tego rozdziału zostałyby podważone. Mogłbym wszakże gruntownie zmodyfikować sens tych Tetmajerowskich deklaracji (i gniewnych pomrukiwań), dokładnie interpretując ich konteksty, mógłbym wskazać na drażliwość poety, który musiał niekiedy odreagować, mógłbym wreszcie – i ta perspektywa jest mi najbliższa – dowodzić prowokacyjnego charakteru tych zaczepk, klótni i płynięcia pod prąd. Jednakże niekoniecznie w kolizję muszą wchodzić strategia uczestnika gry na literackim rynku, świadomego przymusów i kompromisów oraz może nie tyle estety umykającego przed jakimikolwiek zobowiązaniami pozaliterackimi, co raczej twórcy, który w kreacyjnym spełnieniu odnajduje sens egzystencjalny. Tak jest – moim zdaniem – w tym przypadku.

⁸⁰ Taką przeciwieź rolę „naczelnego piewcy Tatr” wyznaczyli mu sami górale. Zob. W. Wnuk: *Moje Podhale. Ku Tatrom*. Warszawa 1976, s. 238–272. Ciekawostką jest, że w 1931 roku, gdy obchodzono 45-lecie twórczości Tetmajera, górale ze Związku Podhalań uczcili 40-lecie podhalańskiej twórczości poety. Pretekstem był fakt opublikowania w 1891 roku *Listu do Hanusi*.

⁸¹ Nawiązuję do eseju S. Pigonia: *W tęsknocie za eposem (Orkan i Tetmajer)*. W: Idem: *Na drogach kultury ludowej*. Warszawa 1974. Przytacza tam Pigoń list Orkana do Tetmajera: „Temat [górkimski – J. J.] to dla Pana i zdaje mi się nieraz, że czytam to wielkie epos, że mi gra stara melodia zaklęta w Pańskiej lutni.” (s. 394).

⁸² Zob. K. Jabłońska: *Listy o Tatrach i Zakopanem...*, s. 142.

który jeszcze nie jest człowiekiem zdolnym pojąć, co czyta, a już czytuje. Dla nikogo nie pisałem Podhala. Pisałem sam dla siebie.⁸³

Tłumaczono tę deklarację irytacją poety i odreagowaniem na doraźne krytyki⁸⁴, swoistym „mechanizmem kompensacji” zamiłowanego w górskich włóczęgach twórcy, któremu choroba serca uniemożliwiła wspinaczki⁸⁵, wreszcie interpretowano ją jako przeświadczenie, że tylko wtajemniczeni w tatrzańskie sekrety rozpoznać i odczuć mogą sedno w *Skalnym Podhalu* tkwiące. Ludziom „dólskim” niedostępne! To trafne eksplikacje, zresztą niesprzeczne, podporządkowałbym je wszakże projektowi lektury z pasją przez Tetmajera artykułowanemu, w którym nie mieściła się ani „etnograficzna wierność”, ani konfabulacja historyjek ku zabawie czy zadziwieniu. Tetmajer jasno stwierdza: „Opowiadania *Na Skalnym Podhalu* są wyłącznie snute z mojej własnej wyobraźni”, uznając się dziedzicem „starej książki” (S. Goszczyńskiego *Dziennik podróży do Tatrów*) i „starej pieśni”. Stąd kwalifikacje: baśń, mit, legenda, epepeja – mające charakter genologiczny, estetyczny i wartościujący, niezależnie od różnic między nimi – kreują (wspomagają) pożądany odbiór, określony w znacznej mierze przez styl mityczny. Dawał wyraz przekonaniu o baśniowej osnowie górskich tajemnic i epepeicznym wymiarze historii o Janosiku – wielokrotnie. *Bajeczny świat Tatr* inicjuje zdanie: „Góry są całe jakąś baśnią świata”⁸⁶; nieco dalej czytamy: „Tatry epepeję swoją mieć muszą i muszą ją zrodzić.”⁸⁷

Pragnie głosić *Skalne Podhale*, takie przesłanie Tetmajer weń wpisał, „prawdę starowieku”⁸⁸, chce być, jak o tym po latach napisze Z. Lubertowicz, „dla Podhalań tym, czym *Pan Tadeusz* dla Polski”⁸⁹. Wyrasta z kultury gadek, opowieści i przypowieści, a także przyśpiewek; słowem, u jej źródeł tkwi kultura oralna, co – o czym przekonuje W. Ong⁹⁰ – charakteryzuje epepeję. Wskażmy tedy czynniki sprzyjające odczytywaniu *Na Skalnym Podhalu* jako epepei⁹¹: 1) autokreacja samego poety, który (jakoby cu-

⁸³ K. Tetmajer: *Na Skalnym Podhalu*. Kraków 1987, s. 46.

⁸⁴ A. Łempicka: *Wstęp* do: K. Tetmajer: *Na Skalnym Podhalu*..., s. 25.

⁸⁵ Podkreślali znaczenie tego faktu w biografii Tetmajera J. Krzyżanowski (*Wstęp* do wyd. BN *Poezji wybranych...*) i J. Kolbuszewski (*Wstęp* do: K. Tetmajer: *Na Skalnym Podhalu. Wybór*. BNI 290, Wrocław 1998, s. XXVI).

⁸⁶ K. Przerwa-Tetmajer: *Bajeczny świat Tatr*. Warszawa 1906, s. 3.

⁸⁷ Ibidem, s. 35.

⁸⁸ Formuła nieprzypadkowo przywołuje tytuł pierwszej części (*Pasmo I*) cyklu Stanisława Vincenza: *Na wysokiej Połoninie*. Podobieństwa do utworu Tetmajera są niewątpliwe: od tytułu poczynając, na funkcji dzieła o epepeicznym wymiarze kończąc.

⁸⁹ Z. Lubertowicz: *Kazimierz Tetmajer jako epik Tatr. (W czterdziestolecie twórczości Kazimierza Tetmajera)*. „Wierchy” 1931, s. 18.

⁹⁰ Por. W. J. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. J. Japola. Lublin 1992.

⁹¹ J. Kolbuszewski stanowczo osądza: „W sensie genologicznym *Na Skalnym Podhalu* oczywiście nie jest epepeją.” (*Wstęp* do: K. Tetmajer: *Na Skalnym Podhalu*..., s. LXX). Powołuje się przy tym na formułę J. Zacharskiej, która w artykule: *Chłopska epepeja Ka-*

dem ocalony przez S. Goszczyńskiego) wypełniał misję, której sprostać nie mógł romantyczny turysta, autor *Dziennika podróży do Tatrów i Sobótki*; 2) dobitne podkreślenie odległego (zresztą zróżnicowanego, niekiedy dającego się opisać jako mityczny) czasu akcji, wskazanie niewspółmierności historii o zbójnikach wobec mizernej współczesności; 3) heroizacja głównych bohaterów, pośród których tytaniczną siłą i zręcznością legitymował się, oczywiście, Janosik⁹², ale charakter i nieprzeciętne walory okazywali również Wojtek Samek, Zośka Mocarna, Krystka czy Bronisław Luptowski zwany „dzikim juhasem”; także to „coś” niepodległego i „siumnego” mieli w sobie sentymentalni skrzypkowie (Jasiek Mosiężny) oraz nieudacznicy i pijaczyny (Michał Łojas); były to postacie, tak czy inaczej, na inną miarę niż bohaterowie dramy mieszczańskiej; 4) wtórna folkloryzacja, czego dowodem *Hej! idem w las...* i *Hej Krywaniu, Krywaniu...*⁹³, sprzyjająca wnioskowi dzieła Tetmajerowskiego w miąższ kultury ludowej, co nadawało mu postać zgoła inną niż „typograficzna” (w znaczeniu nadanym przez W. Ongę), „książkowa”, literacka; ów proces wtórnej folkloryzacji przydawał *Skalnemu Podhalu* patyny, okrywał tajemnicą, torował drogę takiemu rozumieniu-odczuwaniu utworu, który był dla Tetmajera wyzwaniem, marzeniem, oczekiwaniem i swoistym „działaniem”, co charakteryzować miało sztukę górali (tak twierdził Goszczyński w *Dzienniku podróży do Tatr*, a za nim autor *Melodii mgieł nocnych*), a co opisał we wstępnym „wyznaniu wiary”, *Stara Książka i stara pieśń*, następująco:

Jego sztuka [ludu – J.J.], jego literatura ma tę wyższość nad naszą, że utwory jej nie są martwe, jak nasze posągi, obrazy, poematy – przeciwnie, żyją, działają, wiążą się z życiem ludu, stanowią część żyjącą, działającą jego życia...

zimierza Tetmajera („Przegląd Humanistyczny” 1974, z. 2, s. 65) powiada: „[...] cykl utworów opatrzonych wspólnym tytułem *Na Skalnym Podhalu* sytuować można wobec eposu”. Ta ostrożna opinia jest, moim zdaniem, unikiem. Możemy zagadnienie eposu traktować na kilku płaszczyznach: sugerowanej bądź perswadowanej przez autora postaci i funkcji utworu; reguł komunikacyjnych wewnątrz wpisanych, narzucających pewien typ lektury; charakteru recepcji dzieła, uwarunkowanej przez oczekiwania, potrzeby i kulturowe strategie w danym czasie i danym miejscu; teoretycznoliterackich modeli genologicznych, które, aczkolwiek naturalnie uznają historyczną zmienność gatunków, wszelako nie potrafią się w pełni uwolnić od taksonomicznej schedy.

⁹² Repertuar olbrzymów, mocarzy i nieposkromionych dzikich górali opisał Z. Lubertowicz w: *K. Tetmajer jako epik Tatr*. Wiele uwagi poświęcono w komentarzach Janosikowi. Por. J. Krzyżanowski: *Janosik w poezji Tetmajera*. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 5.

⁹³ Ów proces komentuje W. Wnuk: *Tetmajer góralom, górale Tetmajerowi*. W: Idem: *Moje Podhale. Ku Tatrom...*, s. 238–272. Zob. także L. Tatarowski: *Dialog „słowa ludowego” ze „słowem uczonym”, czyli o ludowości w literaturze i kulturze Młodej Polski*. W: *Stulecie Młodej Polski*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1995, s. 254–256; J. Kolbuszewski: *Wstęp...*, s. XLIII–LIII.

I dalej:

Lud prosty wierzy w to, co tworzy, nie igra ze swoim utworem, ze swoją sztuką, nie rozkoszuje się nią, ale skoro wchodzi na jej pole, to z potrzeby poważnej, dla celu poważnego...⁹⁴

Zaistniały tedy warunki postrzegania *Na Skalnym Podhalu* jako epopei, wyznaczenia „profilu” lektury, a wreszcie, po prostu, sukcesu. W latach publikowania kolejnych pięciu części *Skalnego Podhala* (1903–1910) zainteresowanie mierzone liczbą recenzji było trudno porównywalne z czymkolwiek. „Nowy Korbut” odnotował ok. pięćdziesięciu pozycji. Nie znam drugiego przypadku takiej obfitości recenzenckich reakcji. Ustalił się też pewien językowy uzus charakteryzowania dzieła Tetmajera, wskazywanie homeryckich paranteli, epopeicznego wymiaru. I tak przeczytamy:

„Z wichrem halnym zesła z turni niebotycznych w doliny pieśń Kazimierza Tetmajera [...]” – zachwycił się H. Galle⁹⁵.

„Nowele Tetmajera – czytają się jak fragmenty jakiejś... epopei ludowej”; „[...] niekiedy odbiera się wrażenie, że autor odnalazł jakieś szczątki dawno zmarłej rasy, przypominającej pewnymi rysami bohaterów homeryckich [...]” – stwierdzał czołowy i wpływowy krytyk Młodej Polski, Ignacy Matuszewski⁹⁶.

„Jest to wspaniałe uchwycenie wizji błakających się po trzebieżach dziesięjszych, zamierzchłego eposu góralskiego”; dowiemy się również, że: „Wszystko to dyszy żywicią, na mchach z miłości omdlewa, hula, morduje, gra na »fujerach« i skrzypkach, tętni wolnością, rozrostem się pręży, nieokiełzaniem kipi – dzikie, wyniosłe lub zaprzepadłe, jak doliny, jak hale, jak upłazy, jak przepaście górskie” – rozdzwięczy się perliście J. Lemański⁹⁷.

„Ale Tetmajer odszukał swój żywioł w epopei ludowej, której obecnie dał pierwszy szereg fragmentów: stworzył dzieło przepyszne, jak natura, która służyła mu za wzorzec, dzieło, poza którym ukrył się i rozplynął się wraz ze wszystką rozkoszą, bólem i rozterką” – orzekł J. Sten⁹⁸, z którym już wkrótce Tetmajer będzie miał nabrzmiałe rachunki.

Po latach zaś, z jubileuszowej okazji, tak o nim napisze J. Janowski: „Jeśli czym zasłużył sobie Tetmajer na miano poety ponad-narodowego – jakby się wyraził Norwid – jeśli śmiało stawiamy go w rzędzie pisarzy na miarę europejską, światową – to mamy po temu prawdziwie granitową podstawę: *Na Skalnym Podhalu*.”⁹⁹

⁹⁴ K. Tetmajer: *Na Skalnym Podhalu...* (1987), s. 54.

⁹⁵ H. Galle: *Echa z gór*. „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 26, s. 534.

⁹⁶ I. Matuszewski: *Nowe książki*. „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 37, s. 739.

⁹⁷ J. Lemański: *Powieść* [rec.]. „Chimera” 1904, z. 20/21, s. 432–433.

⁹⁸ J. Sten [L. Bruner]: [rec. *Na Skalnym Podhalu*]. „Krytyka” 1903, T. I, s. 378–379.

⁹⁹ J. Janowski: *Poeta Skalnego Podhala*. „Tygodnik Ilustrowany” 1931, nr 52.

Wystarczy. Formuły krytyczne nie tylko wartościowały i kwalifikowały gatunkowo, ale także wyznaczały horyzont lektury, nadawały „tonację”, którą czytelnik mógł przyjąć bądź nie, ale wobec eposowych aspiracji *Na Skalnym Podhalu* obojętnym pozostać nie powinien. W efekcie: sukces! Jeśli mierzyć liczbą wydań i ich nakładem – pewnie największy¹⁰⁰.

W cieniu

Kazimierza Tetmajera cechowała nieczęsta pośród literatów umiejętność zmiany oblicza, kreowania wizerunku atrakcyjnego dla pewnych grup czytelników, wizerunku wyznaczającego (i określonego przez) strategię kontaktu z odbiorcą, wpisującego się w zastane kulturowe paradygmaty. Żywotnym konterfektem na początku XX wieku ciągle pozostawał poeta odrzucony, niezrozumiały, wyklęty, *poète maudit*. Dla ulubienca i beniaminka, „panicza z Ludźmierza” i causeura to trudna, ale frapująca rola. Powiedzmy też od razu: rola niespełniona, co więcej, nie mam pewności, czy Tetmajer świadomie chciał kiedykolwiek ją odgrywać i czy nie jest nietaktem mówić o „roli” wobec nieszczęścia. Komplikuje rzecz całą bowiem jeszcze psychoza, pojawiające się obsesyjne poczucie zagrożenia, lęki dotyczące Tetmajera, które stanowiły, po prostu, tragiczną realność¹⁰¹, nadawa-

¹⁰⁰ O jego również finansowym wymiarze zob. J. Kolbuszewski: *Wstęp...*, s. XXXVI–XXXVIII.

¹⁰¹ Relacje w tej sprawie są różnorodne i często oparte na wiedzy „z drugiej ręki”. Zwrócić chciałbym uwagę na trzy okoliczności o charakterze przyczynków: 1) w zapiskach dziennikowych z lat 1888–1889, czyli stosunkowo bardzo wczesnych, ujawnia Tetmajer najwyraźniej drażliwość i obsesję wmawiania sobie różnych uchybień i słabości – charakterystyczną dla hipochondryków; ze złością wypomina dziedzictwo: „Dlaczego jestem fizycznie i moralnie niedołęgą, jak ten mój dziadek, którego imię wstręt we mnie budzi?” (Cyt. za: B. Sitek: *Nieznany dziennik Kazimierza Tetmajera...*, z. 2, s. 128.); 2) w latach rewolucji 1905 roku – wedle wspominającej I. Neuman – zamieszkujący w warszawskim pensjonacie p. Potworowskiej poeta sypiał na balkonie; miał twierdzić, „że na balkonie śpi celowo, bo obawia się [...], że umrze w obłędzie i ludzie będą o nim mówili: Tetmajer-wariat, Tetmajer-obłąkany, Tetmajer zwariował!”; dlatego też nim dotknie go przeznaczenie miał się przeziębici i umrzeć na zapalenie płuc; podobnie postępował w pensjonacie w Krakowie w roku 1907, jeśli wierzyć pogłoskom, a jeśli nie wierzyć, to sam fakt ich zaistnienia też jest wielce wymowny (informację podaję za *Komentarzem* K. Jabłońskiej do: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 628); 3) w maju 1918 roku pisze do F. Kvapila: „[...] przyczyną tego [braku korespondencji – J.J.] była trudna do uwierzenia nawet dla mnie samego katastrofa z lekarzem chorób nerwowych, która mnie na 15 miesięcy wytrąciła po prostu poza obręb żywych ludzi. [...] jedno tylko nie było dla mnie obojętnym: to jest kompletna apatia Krakowa, gdzie człowiek niekrakowski może być w biały dzień do studni na Rynku wpuszczony. Nie pora na to, aby mówić o tym; po prostu ocalałem.” (*Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kvapilem...*, s. 280). Nie mam najmniejszych kwalifikacji do diagnozowania choroby Tetmajera, sądzę wszakże, iż stan introwertycznego zamknięcia, przestłonięty blightem powodzenia

ły wszakże, jesteśmy na innym poziomie rozważań, osobliwe piętno postrzegania poety z zewnątrz. Nie mówiąc już o zmianie pokoleniowej warty w poezji w dwudziestoleciu międzywojennym, bezlitośnie odsyłającej liryków młodopolskich do historii¹⁰². Piszę więc o pewnej potencjalności, tym niemniej wspartej wcale niebłahymi argumentami.

Za przełom pewnie uznać trzeba wiersz *Był czas* (1912). Przypomnę ostatnią strofę:

Ja własnej tylko myśli mojej
poetą – – gdzie mnie wicher rzuci,
tam harfy mojej struny stroi,
szumi mnie tylko pieśń pojęta,
pieśń, której niczym świat nie pęta – –
to jedno boli. żeście skuci.

(s. 1035)

W roku następnym napisze głośne, wielokrotnie analizowane (patrz wcześniej) wyznanie we wstępie do wydania jubileuszowego *Na Skalnym Podhalu*: „Pisałem sam dla siebie”. Być może wyłania się tu jeszcze jedna możliwość interpretacyjna: poczucie osamotnienia, które w literaturze dawno przestało już być modną pozą, stało się zaś dla poety doskwierającą rzeczywistością – powoli przylega do jego wizerunku publicznego. Jest częścią autoprezentacji twórcy odrzuconego. W księdze wspomnień o Tetmajerze – osobliwie gorzko przez autorkę, K. Jabłońską, zatytułowanej: *Miałem kiedyś przyjaciół...* – rozdział prezentujący wspomnienia z ostatnich dwóch dekad życia poety opatrzony został formułą *Zmierzch*. Bardzo długi zmierzch. Tak głęboki w opinii czytelników, że konstatacja T. Boya-Żeleńskiego wyrażona w nekrologu po śmierci poety o tym, że: „Dla świata umarł od dawna – przeszło ćwierć wieku temu”, że: „Ze ściśniętym sercem spotykano na ulicach wielkiego miasta tego żywego trupa”¹⁰³, stała się powszechną wykładnią. Przerażonym natomiast uczennicom, które chciały poznać i uhonorować znanego poetę nakrzyczał: „Cha! Cha! Młodzież ma pamiętać o umarłym... o umarłym pocie! Wyjść! Wyjść!”¹⁰⁴ Owo „cofanie się w mroczną głąb”, spowodowane w niemałym stopniu bolesnym, pogłę-

czy dynamiką zaangażowania, określał osobowość poety od lat najwcześniejszych; mówić możemy tu o zmienności natężenia obsesyjnych lęków, ataków apatii i nieufności, nieporozumieniem zaś jest ustalanie twardej cezury na czas „zdrowia” i czas „choroby”. W liście do Kvapila, w niedługim czasie po opuszczeniu zakładu psychiatrycznego, objawiał wiele rozsądku i dobrą kondycję intelektualną.

¹⁰² Ale nagrodę m. Warszawy za rok 1928 otrzymali wspólnie Tetmajer i Tuwim. „Wiadomości Literackie” (1928, nr 20, s. 5) donoszą o tym w tonacji laudacyjnej: „Kazimierzowi Tetmajerowi oddajemy dziś hołd za to, że wzniósł się z uludnego świata bezsiły w boską rzeczywistość woli i walki, że wysławił w swej epopei żywioł człowieka – jako twórczą potęgę, równą siłom elementarnym i jak ona będąca siłą – sama dla siebie.” Wciąż jednak epik, nie liryk!

¹⁰³ T. Boy-Żeleński: *Kazimierz Tetmajer*. W: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 576.

¹⁰⁴ H. Duninówna: *Tragedia Tetmajera*. W: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 521.

biającym się odczuwaniem zubożenia czytelników na twory jego Muzy¹⁰⁵, przybierało postać często spektakularną.

Oto odległe już się zdały pełne entuzjazmu i czołobitności wobec poety obchody jubileuszowe z roku 1912¹⁰⁶, gdy po latach z inicjatywy Zrzeszenia Beletrystów zorganizowano wieczór poświęcony poecie. Jak wspomina M. Smolarski, w czasie uroczystości Tetmajer: „Na własną prośbę zajął miejsce w sąsiednim, ciemnym pokoju, przy otwartych drzwiach” i „Siedział niewidzialny dla publiczności”. Teatr cieni, kabaretowa inscenizacja czy konieczność zdystansowania się wobec może nadmiernej (reżyserowanej?) rewerencji? Niezależnie od genezy i intencji – Tetmajer, w dodatku z wolna ślepnący, zdawał się wcieleniem archetypu poety. Stąd też i jego śmierci, w co uwierzono z chęcią, musiały towarzyszyć okoliczności dramatyczne: tumor mózgu wielkości kurzego jaja, anonimowość umierania i nieledwie pochówek we wspólnym grobie¹⁰⁷. I chociaż lekarz obecny przy zgonie poety dementował te sensacje¹⁰⁸, to o ileż fikcja jest bardziej frapująca od prawdy i jak dobrze wpisuje się w wyobrażenia.

Poeta odrzucony, błakający się w nędzy pośród obcych sobie, niedoceniony i skrzywdzony – taki wizerunek, aczkolwiek były po temu przesłanki, nie dopełnił się. Przede wszystkim dlatego, że musiałby ktoś odkryć onegdaj sławnego, potem zapoznanego i niezrozumianego poetę. Tymczasem w pierwszej powojennej dekadzie dominacja priorytetów politycznych w najlepszym razie powodowała obojętność na lirykę „okresu imperializmu”, kolejne dziesiątki lat to czas wsłuchiwania się w awangardowe dysonanse i spozierania koso na klasyczne rymowanie, wówczas raczej odnotować możemy chłodne zdystansowanie, czasem protekcyjne lekceważenie.

Pozostaje jeszcze rozliczyć się z kontrowersji, która jak cień towarzyszyła niniejszym rozważaniom i nie raz już została podjęta: poeta pokolenia

¹⁰⁵ Zjawisko dostrzegł, więc nie było ono fantasmagorią poety, J. Sten już w 1903 roku. Pisał: „Tak przed kilku laty zerwaną została wierna i szczerza przyjaźń między krytyką i opinią publiczną a dawnym faworytem jej i ulubieńcem Kazimierzem Tetmajerem, pieśniarzem „Seryj” II-ej i III-ej. Zerwanie nie było może oficjalne, bo i nadal odzywały się głosy pochwalne, i nadal ukazywały się wydania drugie i trzecie, ale były to często pochwały, których nie życzyć żadnemu artyście, a entuzjazm, jakim powitano Tetmajera przed 8 laty zamienił się w tani surogat – poczytność.” J. Sten [L. Bruner], „Krytyka” 1903, T. 1, s. 378. Spośród licznych narzekan Tetmajera zacytuję to: „cała moja egzystencja jest związana z moim stanowiskiem literackim, a stanowisko to w Krakowie jest negowane na całej linii”. List z 22 lipca 1916 roku do F. Kvapila w: *Korespondencja K. Tetmajera z Franciszkiem Kvapilem...*, s. 279. Nie chodziło zatem o dyskomfort artysty, ale o sprawy podstawowe.

¹⁰⁶ Powróciły przecież w roku 1931, ale to już raczej owoc narodowej skłonności do fetowania, tylko w ograniczonej skali świadectwo solennej pamięci i przywiązania do twórczości Tetmajera. Por. K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 244–251 (rozdz. „Jubileusz”).

¹⁰⁷ Por. B. Szarlitt: *Tragiczny los Kazimierza Tetmajera. (Wspomnienie osobiste wraz z kilkoma listami poety)*. „Twórczość” 1946, nr 10, s. 147. Z takich właśnie tragicznych wizji wyrasta wiersz T. Różewicza: *Kazimierz Przerwa Tetmajer*. „Odra” 1968, nr 9.

¹⁰⁸ Zob. W. Rudowski: *Ostatnie dni Tetmajera*. W: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 559–565.

czy gwiazda sezonu? Tetmajer doskonale wiedział, że czas przodowania poetyckiemu pokoleniu jest krótki, to zwykle przywilej młodości (stan rzeczy we współczesnej polskiej poezji właściwie przeczyłyby tej regule), nie związał nigdy wszakże sztandaru artyzmu i wysokich wymagań estetycznych. Dbał, zabiegał o powodzenie, wyklócał się o każdy grosz i nie do końca poddawał się komercji. Ściślej: jeśli w jakimś stopniu oddawał się w jej władanie, to usilnie bronił pozycji twórcy, akcentował swą niezależność.

Powoli bladły powody do sławy, rozwiązywały się więzy zadzierzgnięte z czytelnikami. Melancholia i *fin de siècle*'owe nastroje upadku bodaj najszybciej stały się przedmiotem zainteresowania wyłącznie historyków literatury. Erotyki Tetmajerowskie oferowały język komunikowania się o seksie nowy i odważny na tle doświadczeń dziewiętnastowiecznych, oferta dwudziestowieczna w tej mierze jest dalece agresywniejsza i, by tak rzec, bezpośrednia. Najtrwalej zapisał się w pamięci Tetmajer jako „poeta Skalnego Podhala”. Dawno wystygły namiętności, sygnalizowane przez J. Stena¹⁰⁹: entuzjazm i więzi „szczerej przyjaźni” czy „surogat poczytności”? Dziś Kazimierz Tetmajer zajmuje niekwestionowaną, choć nie do pozazdroszczenia, pozycję w historii literatury Młodej Polski, bywa przedmiotem operacji komercyjnych (tomiki erotyków), moim zdaniem bez sukcesów, pozostają przecież mu wierni i oddani admiratorzy „rzeczy tatrzańskich”.

Ów poeta pokolenia i gwiazda najmniej dwóch dekad, potem zgorzkniał i przedwczesny starzec może fascynować i dziś, ale w bogactwie wszystkich swych wizerunków, w całości.

Aneks

U obcych

Miarą sukcesu pisarza niekoniecznie musi być wielość przekładów na języki obce i uznanie za granicą. Ostatecznie, nie tak łatwo nas zrozumieć. Ale zagraniczne prosperity bodaj zawsze było doceniane, hołubione i wykorzystywane do, potrącających o megalomanię i narodowe kompleksy, głoszenia polskich przewag. Los przekładów utworów Tetmajera nie był wolny od tych przypadłości. Wszelako dla pisarza istotne było: 1) potwierdzenie wysokiej rangi jego pisarstwa; 2) kompensacyjny wobec krytycznych opinii w kraju charakter uznania za granicą; 3) skuteczny „oręż” w retorycznych zabiegach reklamowych; 4) honoraria za publikacje.

¹⁰⁹ J. Sten: [rec. *Na Skalnym Podhalu*]. „Krytyka” 1903, T. I, s. 378.

Zapisy o przekładach twórczości Tetmajera w „Nowym Korbucie” mają postać chłodnego wyliczenia, a statystyka nie zagłębia się w różnice wartości i skalę translatorskich przedsięwzięć, tylko rachuje, to przecież te rozliczenia bywają czasem ogromnie sugestywne. Przełożono twórczość Tetmajera, wedle informacji tam zawartych¹¹⁰, na 16 języków, w tym kluczowe: angielski, rosyjski, niemiecki, francuski, czeski i słowacki, a także np. ormiański, walijski czy węgierski. Stosunkowo skromne, nie licząc wydanych przez F. Kvapila dwutomowych *Poesie* w języku czeskim, są translacje poezji Tetmajera; z zainteresowaniem spotkało się 20 wierszy i mają one charakter reprezentacji modernistycznego stylu poezji polskiej w różnych antologiach. Natomiast, co nie musi zaskakiwać, dużym wzięciem cieszyła się Tetmajerowska proza. I to nie tylko *Na Skalnym Podhalu*, co zrozumiałe (na 9 języków i wiele wydań), czy *Książd Piotr*, dziś zapomniany, onegdaj powszechnie podziwiany (w 11 językach), ale również zupełnie zapoznane współcześnie i lekceważone powieści: *Anioł śmierci* (przekłady na 7 języków), *Otchłań* (6 języków), *Panna Mery* (3 języki), *Legenda Tatr* (5 języków, w tym wiele wydań w Rosji). Najbardziej spektakularnymi zagranicznymi sukcesami było, wspomniane już, dwutomowe wydanie *Poesie* w tłumaczeniu F. Kvapila (Praga 1915–1916), opublikowane w nobilitującym wydawnictwie „Zbiór Światowej Poezji”¹¹¹, oraz dziesięciotomowe *Sobranije soczinienij* wydane w Moskwie, prezentujące znakomitą większość prozatorskiego dorobku pisarza. Dość powiedzieć, że w Polsce tak rozległy zbiór dzieł Tetmajera nigdy się nie ukazał.

Zainteresowanie prasy losem zagranicznych edycji utworów pisarza było umiarkowane, ale trwałe. W ciągu kilku dekad, począwszy od roku 1903, odnaleźć można około 20 najczęściej not, czasem recenzji, powiadamiających o pojawieniu się Tetmajera „u obcych”. Raz czytelnicy dowiedzieli się, że: „Literatura europejska zajmuje się obecnie nader skwapliwie utworami naszego poety”¹¹², po czym następuje imponujące wyliczenie tych zainteresowań, innym razem przeczytają, że: „Czytelnik niemiecki znajdzie w książce tej [*Aus der Tatra* w tłumaczeniu p. von Immendorf] wiązanek ciekawych obyczajów, typy, jakich u siebie nie spotka i opisy, które gdzieś niedługo zachowały plastykę oryginału. Tetmajera nie znajdzie [...]”¹¹³, a jeszcze przy innej okazji dowiedzieć się może o przebiegu zagranicznych odczytów i wieczorów autorskich z Tetmajerem w roli głównej¹¹⁴. Tyleż informacyjny, co promocyjny charakter tych not jest oczywisty, czasem

¹¹⁰ „Nowy Korbuc”. *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*. T. 16, cz. I, s. 31–57.

¹¹¹ Informuje o tym fakcie – w nocy *Czesi o Tetmajerze* – „Tygodnik Ilustrowany” (1916, nr 37, s. 443). Sugestie i chęć promocyjnego wykorzystania praskiej edycji ujawnia Tetmajer w listach do F. Kvapila (zob. listy z 7 I i z 20 V 1916 roku w: *Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kvapilem*..., s. 276–277).

¹¹² [i]: *Tetmajer u obcych*. „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 1.

¹¹³ G. [Garfeinowa]: *K. Tetmajer po niemiecku*. „Ogniwo” 1903, nr 31.

¹¹⁴ „Gazeta Lwowska” 1903, nr 51 (o odczycie Maeckera) oraz *Z Wiednia*. (O wieczorze K. Tetmajera). „Gazeta Lwowska” 1905, nr 11.

z krytycznym omówieniem jakości przekładu, zwykle z nieskrywaną satysfakcją z faktu publikacji za granicą¹¹⁵.

Tetmajer korespondował z tłumaczami chętnie (bardzo zależało mu na przekładach), ciekaw był bowiem własnej twórczości w obcym brzmieniu, ciekaw translatorskich wyzwań i ograniczeń, upatrywał w twórcach przekładów najwierniejszych oraz najwnikliwszych czytelników¹¹⁶. Ożywione zainteresowanie jego twórczością w Czechach (F. Vrchlicki, F. Kvapil, P. Maternowa) i – mniejsze – w Słowacji¹¹⁷ (P. Bella, F. Votruba) miało dla Tetmajera emocjonalne znaczenie. Nadziei na sukces upatrywał w innym kierunku. Pisał do F. Kvapila w związku z monachijską inicjatywą wydania *Skalnego Podhala* przez J. Marchlewskiego¹¹⁸:

Niemców nie cierpię w ogóle (znam prywatnie bardzo sympatycznych) i te przekłady niemieckie uważam za przedpokój do salonu Zachodniej Europy, przez który albo uda mi się wejść, albo nie... Moim marzeniem jest Anglia i Ameryka: na Francji – to dziwne i wbrew naszej polskiej tradycji – nie zależy mi, mam jakąś antypatię do suchego esprit francuskiego. Ale to wszystko może są tylko „próżne sny” – i najpewniej tak.¹¹⁹

Rzeczywiście, poezja z jej modernistycznymi zasmuceniami nie mogła liczyć na zagraniczny sukces, także zainteresowanie romansami prędko straciło pierwszy impet, natomiast „rzeczy górskie”, mimo poważnych kłopotów z tłumaczeniem właściwie nieprzetłumaczalnej gwary podhalańskiej, ciągle znajdują czytelników. To, oczywiście, żadne „prosperity”, ale stale istniejące grono wiernych miłośników *Skalnego Podhala*. Warto wiedzieć – i nie uprawiam tu kryptoreklamy ani też nie chcę wywoływać wyłącznie ducha nowoczesności – w internetowym „sklepie” można dziś w każdej chwili zakupić *Tales of the Tatras* by Kazimierz P. Tetmajer, w przekładzie H. E. Kennedy’ego.

¹¹⁵ Formuła brzmi częściowo paradoksalnie, wszak granice powytyczali sobie zaborcy, gazety lwowskie zatem np., pisząc o zainteresowaniu, z jakim się spotkał Tetmajer w Wiedniu, pozostawały w pozycji dwuznacznej: zobowiązań patriotycznych i prowincjusza powiadającego o wydarzeniach w centrum.

¹¹⁶ Por. *Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kvapilem...*, s. 258–282. J. Śliżiński: *Listy Kazimierza Przerwy-Tetmajera do Petra Belli-Horala*. „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 3, s. 155–159.

¹¹⁷ Por. na ten temat omówienia – J. Śliżiński: *Kazimierz Tetmajer w Czechosłowacji*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 6, s. 169–171; a także artykuł D. Abrahamowicz: *Recepcja Kazimierza Przerwy-Tetmajera w Słowacji*. „Slavia Occidentalis” 1967, s. 3–16.

¹¹⁸ Por. *Listy Juliana Marchlewskiego do Kazimierza Przerwy-Tetmajera*. Przygotował do druku, wstępem i przypisami opatrzył Z. Jabłoński. „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie” 1960, s. 267–278.

¹¹⁹ Taką trzeźwą, choć ostatecznie iluzoryczną strategię Tetmajer wyraził w liście do Kvapila już w 1903 roku. Zob. *Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kvapilem...*, s. 273.

W roku 1937, pośród kilkunastu prasowych przypomnień z okazji jubileuszu 50-lecia twórczości K. Tetmajera, ukazały się w „Gazecie Polskiej” dwa szkice krytyczne młodego wówczas Wyki: *Prolog twórczości Tetmajera*¹²⁰ i *Rola Tetmajera*¹²¹. „Zszyte” potem – stały się rdzeniem *Modernizmu polskiego*¹²² (rozdział: *Załamanie monizmu*). Część też ogłoszonych tam przez znakomitego krytyka wymaga, moim zdaniem, korekt.

Twierdzi autor *Życia na niby*, że Tetmajer w najwcześniejszym swym utworze *Illa* (o noweli górskiej *Rekrut* ciągle nic nie wiemy poza tytułem), podejmując śladem Słowackiego tradycyjne wątki patriotyzmu i (nie-)zgody narodowej, ostatecznie powtórzy poglądy krakowskiej szkoły historycznej, a w całej tej refleksji „pomieści się program narodowy tak pozytywistów, jak konserwatystów i to jest start ideowy Tetmajera”¹²³. Było to w roku 1886. Po czym dowiadujemy się: „Dużą zmianę notujemy w roku 1889” (W – 46). Otóż: „młodzieniec” „Zraził się do pracy u podstaw, nie chce nawet wspominać o polityce stańczyków” (W – 47), głosi potrzebę służby „jakiemuś sentymentalnemu socjalizmowi” i sprawiedliwości społecznej. Twierdzenie to wsparł Wyka odpowiednimi fragmentami artykułu *Zamiast wstępu* oraz wierszem *Cienie*, zamieszczonymi w redagowanym przez poetę pierwszym numerze studenckiego pisma „Ognisko” (z roku 1889). Krytyk postrzega tutaj nakładanie się inspiracji warszawskiego pozytywizmu i galicyjskiej konserwy, objawy załamania światopoglądowego, krystalizowanie się tych idei, które stanowić będą fundament modernistycznego doświadczenia epistemologicznego, modernistycznej niepewności ontologicznej i rozchwiania się wartości.

Zgłaszam wątpliwości. Rok 1889 niczego tu nie przesądza, a dowód oparty na jednym (o szczególnym charakterze „wstępniaka” czasopiśmiennego) artykule – nie może być wystarczający. Impulsywny Tetmajer, bywało, głosił opinie zgoła odmienne i wysnuwanie na wątłej podstawie wniosków o fundamentalnych ewolucjach światopoglądowych jest pochapne. W 1899 roku pisał do F. Kvapila:

To jedno wiem, że jestem za mało serio, za mało słowiański, za mało polski i za mało społeczny. „Ich singe” – ein bischen – „wie der Vogel

¹²⁰ „Gazeta Polska” 1937, nr 96.

¹²¹ „Gazeta Polska” 1937, nr 97.

¹²² Frapujące mogłoby być przesłedzenie narodzin monografii o literackich początkach i wczesnej dojrzałości literatury młodopolskiej. Jak się zdaje, Wyka pisząc szkice o Tetmajerze, miał już gotową koncepcję całości, wymyślony model, który uzupełniał kolejnymi argumentami, interpretacjami sprzyjającymi tezie głównej. Amplifikował, rozszerzał, retuszował, ale istota poczęta z interpretacji Tetmajera nie ulegała żadnej zmianie.

¹²³ K. Wyka: *Młoda Polska*. T. 1: *Modernizm polski*. Kraków 1977, s. 46. Kolejne cytaty pochodzące z tego wydania będę lokalizował bezpośrednio w tekście: W i nr strony.

singt” – si minima maximis comparare licet – a tu trzeba iść przede wszystkim, a może i tylko śladem naszych Królów-Duchów, kontynuować, o ile sił starczy, *Dziady*, *Nieboską komedię*, Słowackiego idee patriotyczno-demokratyczne... Ja to wiem i doskonale czuję.¹²⁴

Powtórzył tu zatem poglądy, by tak powiedzieć, sprzed 1889 roku. Nieprawdą też jest, że patriotyczno-okolicznościowe wiersze z *Serii pierwszej* „później znikły bez śladu”. Przypomni je poeta, więc mu na nich zależało, w broszurze *Ku czci Adama Mickiewicza* (1898), w tomiku *Hasła* (1901) oraz w *Wyborze poezji* (1906). Należy również podkreślić, że Tetmajer powracał do klasycznie pozytywistyczno-organicznikowskich idei, czego spektakularnym dowodem apel do górali skierowany o konieczności powołania na Podhalu szkoły rolniczej¹²⁵. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że pisarz miał umiejętność, o czym pisałem w tym rozdziale obszernie, elastycznego dostosowywania się do czytelniczych oczekiwań. Co ciekawe, Wyka rozumiał tę okoliczność. Pisał: „Bo prawdy miernego otoczenia powtarzać było można tylko w studenckich występach [chodzi o „Ognisko” – J.J.]; rychło przyszło z nimi zerwać, pożyczyć prawd zastępczych, by i te prawie natychmiast zawiodły.” Skoro pożyczone i zastępcze, to dziwne byłoby, gdyby nie zawiodły! Można, choć z zastrzeżeniami, pojąć, w jaki sposób godził krytyk analizy przełomu światopoglądowego z wyrażonym powyżej przekonaniem o powtarzaniu cudzych myśli, na dodatek „miernego otoczenia”, ale trudno się pogodzić, by ten właśnie typ ekspresji miał stanowić naczelnny dowód w sprawie.

Widać tu wyraźnie, iż dla retorycznej skuteczności autor *Modernizmu polskiego* nadał temu, co niesystemowe i rozwichrzone – postać konstrukcji, kształt modelu. Wyka, oczywiście, znał konsekwencje przyjętych przesłanek; wiedział, że: „Tendencje kształtujące krzyżują się i splatają, nie można ich rozcinać.” Kłopot w tym, że rozcinał, a za nim „rozcinały” całe pokolenia polonistów z tegoż studium wywodzący myśli różne o literaturze Młodej Polski.

Być może te uwagi należy uznać za imponderabilia. Ostatecznie w dwóch pierwszych seriach *Poezji* Tetmajera smutku, melancholii i goryczy nie trzeba „szukać ze świecą”; otwartą sprawą są proporcje i relacje serwitutu mody i prawdy „bólu istnienia”, wirtuozerii poetyckiej i urzeczienia oraz rozgoryczenia rzeczywistością, zwątpienia weń, retoryki i liryczności. Dla Wyki wszakże istotne i reprezentatywne dla całego pokolenia są światopoglądowe perypetie rozczarowanego ucznia szkoły pozytywistycznej i historyzmem przesyczonego wychowania galicyjskiego, który wiarę utracił i nie widzi perspektyw. Konkluzja jest w znacznej mierze słuszna,

¹²⁴ *Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kvapilem...*, s. 266.

¹²⁵ Zob. W. Wnuk: *Moje Podhale. Ku Tatrom...*, s. 256–262. Por. także: J. Zacharska: *Kazimierz Przerwa-Tetmajer wobec wojny*. „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 4–5, s. 21–28.

źródła jednak owych smutków należy upatrywać także poza sferą przygód myśli.

Uraz utraconego rodzinnego majątku spowodował, wedle interpretacji A. Grzymały-Siedleckiego¹²⁶, poważny kompleks „panicza ludźmierskiego”, wyrażający się bolesnym odczuwaniem braku „swojego miejsca w życiu”. I rzecz nie tylko w tym, że Tetmajer nie mógł się określić jako „pan na Ludźmierzu”, ale że gnany z wynajętego pokoju do pensjonatu, z hotelowego przystanku do sublokatorskiej tymczasowości – nigdy nie miał domu. Jest coś symptomatycznego w obsesyjnym przywiązaniu do syna i zatrważająco symbolicznego w tym, że ostatnie lata życia spędził w Hotelu Europejskim, gdzie lokum zagwarantował mu właściciel tegoż, Seweryn ks. Czetwertyński. W latach 1888–1889, ponownie wracamy do tej daty, Tetmajer przestał studiować, nie mając żadnych realnych perspektyw na stabilizację finansową, pomieszkował u rodziców, którzy prowadzili stancję, a o pisarskiej karierze mógł tylko marzyć. I pisał w dzienniku: „Próżnuję szalenie, choć niby cały dzień jestem czymś zajęty... Jestem bezmyślny jak pniak.”¹²⁷ Albo: „Dzień za dniem schodzi mi zupełnie na niczym. Lenistwo mnie toczy, jak rak i doprowadzi do śmierci moralnej.”¹²⁸ Podobnych narzekania i samooskarżeń odnajdziemy w tym dzienniku co niemiara. W miarę upływu lat kłopoty zdrowotne pogłębiły nastroje zniechęcenia¹²⁹.

W rachunku znaczenia, wpływu i reprezentatywności twórczości Tetmajera dla modernizmu polskiego tej personalnej perspektywy nie można pominąć. Inaczej pozostaną nam schematy, logiczne i zwarte, ale półprawdziwe.

Na scenie i planie filmowym

Nie osiągnął Tetmajer spektakularnych teatralnych sukcesów, jego twórczość dramaturgiczna, nazywając rzecz oględnie, oceniana jest dość umiarkowanie. Przygoda zaś z filmem to doprawdy marginalne zdarzenie, prawie nie odnotowywane. A jednak warto przejrzeć i ten rodzaj recepcji twórczości autora *Rewolucji*.

To jednoaktówki Tetmajera, *Mąż-poeta* (premiera: 30 kwietnia 1892 roku) i *Sfinks* (premiera: 7 stycznia 1893 roku), zapoczątkowały w repertuarze teatru krakowskiego prezentację polskiej dramaturgii modernistycznej¹³⁰. Praktyka była następująca: wystawiano zwykle dwie, trzy jednoak-

¹²⁶ Zob. A. Grzymała-Siedlecki: *Panicz ludźmierski*. W: Idem: *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*. Kraków 1965, s. 124–150.

¹²⁷ B. Sitek: *Nieznany dziennik Kazimierza Tetmajera...*, s. 127.

¹²⁸ Ibidem, s. 127.

¹²⁹ Zwraca na to uwagę J. Krzyżanowski: *Wstęp do: K. Tetmajer: Poezje wybrane...*, s. V–VI.

¹³⁰ L. Eustachiewicz (*Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*. Warszawa 1986) odnotuje: „[...] dzieje zaś symbolistycznej dramaturgii na sce-

tówki, by widowisko było dla widza atrakcyjne. I tak, w sobotni wieczór w kwietniu roku 1892 oprócz *Męża-poety* zaprezentowano komedię A. Fredry *Ożenić się nie mogę*. Z kolei *Sfinks* był przedstawiony wraz z komedią S. Graybnera *Nie dojechali*, z obrazkiem dramatycznym A. Staszczyka *Ostatni fant* i krotoczwłoką A. Siemaszki *Monogram*. Recenzenci „Nowej Reformy” i „Kuriera Polskiego” zgodnie chwalili jednoaktówkę Tetmajera, powiadając o niej, że jest „wdzięcznym, prawdziwą poezją owianym utworem”, doceniali grę aktorów i wspólnie też odnotowali owacje dla autorów. W „Nowej Reformie” czytelnik nazajutrz po premierze mógł przeczytać:

Pna Dziurtywna misternie wyrzeźbiła postać uroczej Niny i wlała w nią wiele uczucia i wdzięku. Mężem-poetą był p. Solski. Autora i artystów wywołano dwukrotnie.¹³¹

Sfinks zwrócił uwagę recenzentów głównie wyszukany pomysł dramaturgicznym (bohaterem utworu jest głuchy, ślepy i niemy młodzieniec, kontaktujący się ze światem jedynie za pomocą zmysłu powonienia), zależnością od twórczości Maeterlincka i konsekwencją w budowaniu nastroju oraz efektu dreszczu. Oceny wszakże były tu skrajnie różne: Z. Sarnecki twierdzi: „Pomysł sam jest na wskroś oryginalny, chwytający za serce swą niewysłowioną polską nadszutością”¹³²; w „Nowej Reformie” wybrzydzano: „Fatalność [...] w sztuce występuje jako mało przetrawiony przez umysł autora urywek z rozpraw Lombroza, Krafta Ebinga, lub mniej uczonych a bardziej za efektami goniących beletrystów, wyznawców literackiego dekadentyzmu.”¹³³ Nie jest jasne, co Sarnecki rozumiał, gdy przekonywał o „sukcesie sobotnim, jaki *Sfinks* zdobył wstępnym bojem”, ale ponownie wystawienie utworu (7 kwietnia 1900 roku) w Warszawie na scenie Teatru Nowego potwierdza teatralne walory utworu¹³⁴.

Dramat kolejny Tetmajera, *Zawisza Czarny*, „świeci” dziś odbitym światłem *Wesela*. Sprawdźmy, jakim go postrzegano 29 stycznia 1901 ro-

nach Młodej Polski zaczęły się od Kazimierza Tetmajera” (s. 253). Zob. także: S. Mrazek: *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*. Wrocław 1980, s. 62–108.

¹³¹ [Erad.] *Z teatru*. „Nowa Reforma” 1892, nr 101. Recenzent „Kuriera Polskiego” (1892, nr 121) odnotował: „Autora i grających wywołano kilkakrotnie”. Warto może jeszcze wskazać, że autor wystąpił z dość zasadniczym, po swoim „kłótniowym” protestem wobec krytycznych uwag redaktora „Czasu” na temat gry aktorskiej Dziurtywny i Solskiego. Por. K. Tetmajer: *Autor w sprawie wykonania swego utworu*. „Kurier Polski” 1892, nr 123.

¹³² Z. Sarnecki: *Teatr krakowski*. „Kurier Polski” 1893, nr 9–10.

¹³³ [A. K.] *Teatr*. „Nowa Reforma” 1893, nr 7.

¹³⁴ *Sfinksa* przypomnianego w teatrze surowo ocenił A. Sygietyński, pisząc: „Ani drobiny poezji – ani śladu myśli głębszej.” (*Ruch artystyczny*. „Ateneum” 1900, T. 2, s. 418). Stwierdził też: „Szkoda tylko, iż pozwolił swojego *Sfinksa*, który dla nikogo nie jest sfinksem, wystawić na scenie, a co gorsza, iż sam kierował próbami” (Ibidem, s. 423). Na czym te bliższe związki z teatrem, określone tu „kierowaniem próbami”, miałyby polegać – niestety, nie udało mi się ustalić.

ku, w dniu wystawienia w Teatrze Miejskim w Krakowie. J. Kotarbiński, dyrektor teatru i aktor grający tytułowego bohatera (Prokesch pisał w recenzji o „przepysznym rzeźbionym słowie”), zanotował: „[...] przyjęty owacyjnie przez publiczność i pewną część krytyki”¹³⁵, po czym jednak stwierdził: „Poemat Tetmajera, grany w sezonie 8 razy, nie wytrzymał jednak na dalszą metę próby scenicznej.”¹³⁶ L. Kotarbińska pisała w podobnym tonie:

Powodzenie sztuki było duże. Wprawdzie raz tylko był teatr wyprzedany, ale sztuka, kilkakrotnie powtarzana, wypełniała widownię dobrą publicznością, odczuwającą poetyckie wartości dzieła. Miałaby niezawodnie więcej przedstawień, gdyby była dłużej noszona i obnaszana.¹³⁷

W opiniach recenzentów powtarzają się podobne motywy: atmosfera oczekiwania znaczącego wydarzenia literackiego¹³⁸ i teatralnego, współkonstytuująca fakt artystyczny; „dwujęzyczność” artykułowanych opinii o dramacie i o spektaklu¹³⁹; zapis, jak się zdaje, dość żywiołowej reakcji premirowej publiczności¹⁴⁰; prognozy raczej umiarkowanego powodzenia teatralnego. Wystawiono *Zawiszę* raz jeszcze, na okoliczność uroczystości jubileuszowych, 27 marca 1912 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie. Opinie po tym spektaklu miały szczególny, laudacyjny charakter, np. taki: „Ze sceny przemówiła poezja, zabrzmiał wiersz śpiżowy, zamajaczyła wizja minionego bohaterstwa.”¹⁴¹

¹³⁵ J. Kotarbiński: *W służbie sztuki i poezji*. Warszawa 1929, s. 55.

¹³⁶ Ibidem, s. 56.

¹³⁷ L. Kotarbińska: *Zawisza Czarny*. W: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 244.

¹³⁸ P. Chmielowski np. zainteresował się tylko tekstem literackim i ocenił: „W obecnej swej postaci dramat Tetmajera nie stanowi doskonałej całości; daleko mu do tego.” P. Chmielowski: *Dramat polski doby najnowszej*. Lwów 1902, s. 167. Fakt niecierpliwego oczekiwania na prezentację nowego dzieła Tetmajera wyrażano wielokrotnie, np. w „Tygodniku Ilustrowanym” (1901, nr 6) przeczytamy: „Dramat Tetmajera, od dawna zapowiadany i z usprawiedliwioną oczekiwaną niecierpliwością, przesunął się wczoraj przez scenę krakowską w długim szeregu barwnych, różnorodnych nastrojem i malowniczością obrazów.”

¹³⁹ Liryk, który skusił się nadziejami na teatralne powodzenie. Tak opisuje Tetmajerowskie przedsięwzięcie, zresztą inspirująco, W. Koszycki: „Jako liryk, ma on dwie cechy: ciągłą zmienność nastroju i obserwację nie świata, ale siebie samego wśród świata. Następstwem takiego usposobienia musiał być brak jedności i jednolitości w dramacie Tetmajera, który jest raczej mozaiką z rozmaitych tonów i stylów, niż spójną budową;” („Ateneum” 1901, T. 1, s. 548).

¹⁴⁰ W. Prokesch nie uniknął patosu i recenzenckiej sztamki, ale przecież faktów chyba nie zmyślił. Napisał tak: „Okłaski i kwiaty, jakimi go [Tetmajera – J. J.] nagrodzono, zmuszając po każdym akcie do kilkakrotnego ukazywania się na scenie, świadczyły, że chłodna zazwyczaj publiczność krakowska oceniła należycie jego dzieło i owacyjnym przyjęciem pragnęła zachęcić do dalszej twórczej dla teatru pracy.” (W. Prokesch: *Zawisza Czarny*. „Nowa Reforma” 1901, nr 29).

¹⁴¹ I. Baliński: *Rozmowy o teatrze (o wystawieniu „Zawiszy Czarnego”)*. „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 15, s. 307. W podobnym tonie pisał W. Rabski: *Zawisza Czarny*. W: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 247–250.

Dramat *Rewolucja* nie doczekał się teatralnej realizacji. Na przeszkodzie stanęła cenzura. „Wyrok” przysporzył dramatowi zainteresowania; A. Grzymała-Siedlecki tak ów fakt skomentował:

W tych tygodniach gazety przyniosły wiadomość, że Namiestnictwo galicyjskie zatwierdziło zakaz wystawienia *Rewolucji* na scenie. Rewolucja namiestnictwa położyła więc pośrednio na utworze stempel „niebezpieczeństwa” politycznego, stempel „oficjalnej rewolucyjności”.¹⁴²

Ingerencje cenzury raczej rzadko dotykały repertuaru teatralnego. J. Michalik doliczył się w okresie kierownictwa Solskiego pięciu takich utworów, czyli: „*W przededniu* L. Kampfa, *Rewolucja* K. Tetmajera (1906), *Virago* W. Feldmana, *Dni naszego życia* L. Andriejewa (1911) i *Kobieta bez skazy* G. Zapolskiej (1911)”¹⁴³.

Ostatnim znaczącym utworem dramatycznym Tetmajera był *Judasz* (utwór *Pustynia* z roku 1921 to tylko drobny szkic dramaturgiczny). Podobno, tak twierdzi Lorentowicz, zamierzał pisarz „osnuć trylogię dramatyczną na tematach wiecznych: Mojżesz, Judasz, Antychryst”¹⁴⁴. Śladem tych zamierzeń być może jest właśnie ów szkic *Pustynia*, nic ponadto jednak nie da się powiedzieć; skończyło się na *Judaszu*. Teatralne dzieje tego dramatu są nader krótkie, sprowadzają się do jednej realizacji, ale za to istotnej. 23 maja 1922 roku w Reducie Juliusz Osterwa (wraz z M. Limanowskim) wyreżyserował *Judasza*, tragedię w 4 aktach. Historyk teatru z entuzjazmem ustali: „ekspiacją czynu reductowego stał się majowy *Judasz* Tetmajera, sensacja artystyczna i jedna z największych ról Jaracza”¹⁴⁵. Szczególnie zapisał się w pamięci S. Jaracz w roli tytułowej; jeden z recenzentów, W. Grubiński, zakomunikował nawet: „Słowem, p. Jaracz może już umrzeć spokojnie, grał bowiem znakomicie gigantycznego Judasza, nie zwracając sobie głowy igraszkami rozlewnej melancholii w rodzaju Hamleta.”¹⁴⁶ Uznanie wyrazi też kostyczny w ocenach Irzykowski: „Powieksza jeszcze to wrażenie [przejmującej skargi Judasza – J. J.] gra p. Jaracza, który może by nie zagrał giganta, ale za to człowieka gra gigantycznie.”¹⁴⁷

¹⁴² A. Grzymała-Siedlecki: *Konfesje samotnych*. „Nasz Kraj” 1907, T. 3, z. 5, s. 161.

¹⁴³ J. Michalik: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. T. 2: *Teatr Miejski*. Kraków 1985, s. 23. Zob. także: M. Szydlowska: *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860–1918*. Kraków 1995, s. 49 i 153.

¹⁴⁴ J. Lorentowicz: *Tragedia o Judaszu*. „Nowa Reforma” 1917, nr 162.

¹⁴⁵ E. Krasieński: *Warszawskie sceny 1918–1939*. Warszawa 1976, s. 55.

¹⁴⁶ W. Grubiński: *W moim konfesjonale*. Warszawa 1925, s. 85. O okolicznościach pracy nad rolą Judasza w wykonaniu S. Jaracza i atmosferze przygotowań do spektaklu w Reducie wspomina M. Dulęba: *Podteksty*. „Teatr” 1950, nr 8/10.

¹⁴⁷ K. Irzykowski: „*Judasz*”, *tragedia w 4 aktach Kazimierza Tetmajera*. „Robotnik” 1922, nr 143. Cyt. za: Idem: *Pisma teatralne*. T. 1: 1896–1926. Kraków 1995, s. 209.

Około dwudziestu recenzji poświęconych tej inscenizacji pozwala stwierdzić, że było to wydarzenie teatralne. Nie przyniosło ono jednak powodzenia na scenie dramatom Tetmajera. Opinia, zapewne zasłużona, że są to raczej utwory do czytania, stale zresztą obecna w wystąpieniach krytyków¹⁴⁸, niweczyła szansę na teatralny sukces. Same zresztą teksty dramatów, nie wznawiane i nie komentowane – także poszły w niepamięć.

Wspomnieć tu również trzeba o imprezach teatralnych i parateatralnych: amatorskich i niezależnych. Oto Gabriela Zapolska, inicjatorka Sceny Niezależnej, zapowiadała w repertuarze, jak się okazało, efemerycznego teatru wystawienie także dramatu Tetmajera (wykonano fragment *Piasta* w marcu 1903 roku, było to zresztą premierowe wystawienie owego „drobiazgu” dramatycznego)¹⁴⁹. „Tegoż roku – pisze Michalik – wydarzeniem stał się przygotowywany przez wychowanków tej samej szkoły [Gimnazjum św. Anny – J. J.] w sali »Sokoła« »Wieczór Młodej Polski«. Recytowano teksty K. Tetmajera, S. Przybyszewskiego, S. Żeromskiego, J. Kasprowicza.”¹⁵⁰ Interesującą ciekawostką jest to, że: „W 1897 r. do trzeciego aktu *Lizystrady* Arystofanesa przydano wiersz K. Tetmajera *Narodziny Afrodyty*.”¹⁵¹

Przygoda filmu i twórczości Tetmajera jest skromna, a informacje o niej są szczątkowe. W „Kurierze Filmowym” (w 1929 roku) przeczytamy, iż:

Wytwórnia Enhafilm komunikuje nam, że nabyła ostatnio od Kazimierza Przerwy Tetmajera wyłączne prawa na sfilmowanie jego słynnej epopei pt. *Legenda Tatr* („Maryna z Hrubego” i „Janosik Nędza Litmanowski”). Reżeserię filmu opartego na powyższym arcydziele objął p. Józef Leites, twórca „Huraganu” i „Z dnia na dzień”.¹⁵²

Niestety, zamierzenia nie udało się zrealizować. Wyprodukowano natomiast film oparty na powieści *Romans panny Opolskiej z panem Głównikiem* (premiera: 16 października 1928 roku w kinie Colosseum), reżyserem był W. Lenczewski. Ta ostatnia ekranizacja Lenczewskiego spotkała się – jak twierdzi historyk filmu polskiego – „z powszechnym potępieniem”¹⁵³. Perypetie pozaartystyczne tego filmu są wszakże godne zainteresowania:

Wydział podatkowy magistratu warszawskiego był widownią ciekawego zajścia. Oto do kierownika tego wydziału p. Gintlera zgłosili się

¹⁴⁸ Por. W. Grubiński: *W moim konfesjonale...*, s. 83–85. W. Rabski: *Teatr po wojnie. Premiery warszawskie 1918–1924*. Warszawa 1925; K. Irzykowski: *Judasz, tragedia w 4 aktach Kazimierza Przerwy-Tetmajera...*

¹⁴⁹ Zob. J. Michalik: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. T. 1: *W cieniu Teatru Miejskiego*. Kraków 1987, s. 135.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 227.

¹⁵¹ Idem: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. T. 2: *Teatr Miejski...*, s. 262.

¹⁵² *Tetmajer na ekranie*. „Kurier Filmowy” 1929, nr 39.

¹⁵³ W. Banaszkiewicz, W. Witczak: *Historia filmu polskiego*. T. 1. Warszawa 1966, s. 201.

przedstawiciele biura filmowego przedkładając mu film, według powieści Kazimierza Tetmajera „Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem”.

P. Gintler obłożył bilety na ten film podatkiem w wysokości 50 proc., przy czym na pytanie, dlaczego to robi, oświadczył, że powieść Tetmajera jest niemoralna.¹⁵⁴

W listopadzie 1994 roku miała miejsce premiera filmu zatytułowanego *Legenda Tatr* osnutego na motywach opowiadań *Na Skalnym Podhalu*, w reżyserii W. Solorza¹⁵⁵. I choć grali w filmie uznani aktorzy: J. Trela, J. Bińczycki, E. Lubaszenko – to jednak nie zapisał się on w pamięci.

¹⁵⁴ *Niemoralna „powieść” Tetmajera*. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1928, nr 279.

¹⁵⁵ Zob. *Leksykon polskich filmów fabularnych*. Oprac. J. Słodowski. Warszawa 1997, s. 348–349.

II. Sto sonetów

Nieco historii

Tradycja sonetu określona jest w znacznej mierze przez stały kształt stroficzny i wersyfikacyjny wiersza, stąd możliwości transgresji gatunkowej są ograniczone. Wszakże dzieje sonetu notują poszerzanie sfery tematycznej, określanie różnorodnych relacji między zwrotkami cztero- i trójwersowymi, odmienne rymowania, eksperymenty z długością wersów (por. np. pięciosylabowe *Ricardo Zenona* Przesmyckiego czy dwuzgłoskowy *Sonet zawichostski* Mirona Białoszewskiego)¹. Największe jednak możliwości rozluźnienia rygorów gatunku związane są z faktem, iż z reguły sonety grupowane w cykle znaczą jako zespół.

Historia owego kunsztownego liryku sięga w literaturze polskiej XVI wieku. I choć początki są skromne, to przecież na dobrą sprawę intrygujące; a to dlatego, iż zainspirowany przez „prawodawców” gatunku, Petrarke i Dantego, temat miłosny nie zmajoryzował sonetu w Polsce. Dramat egzystencjalny, sprzeczności w obrazie świata i pojmowaniu ludzkiej kondycji wypełniły cykl pięciu sonetów M. Sępa Szarzyńskiego, w których, jak pamiętamy, wojować chciał „z szatanem, światem i ciałem”²; Sebastian Grabowiecki pokornie zaś godził się z marnością ludzkiego bytowania, ufny tylko w moc Opatrzności; tak też w tomie poetyckim *Setnik rymów duchownych* (z szeregu cyklów sonetowych złożonym) przedstawiał w rytmie pokuty oraz konsolacji ludzkie grzechy i przywary, które wszakże pochłaniała śmierć, tyleż nieuchronna, co oczekiwana.

¹ Historię początków gatunku i opis struktury wiersza przedstawia W. Folkierski we wstępie do antologii: *Sonet polski*. BN I 82. Kraków 1925. Por. także wstęp M. Baranowskiej do zbioru: *Księga sonetów*. Kraków 1997, s. 5–7. Zob. również hasło *Sonet* opracowane przez M. Semczuk: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska i in. Wrocław 1992, s. 1021–1023.

² O niepokorze wobec „obligacji” gatunku i pewnej przewrotności sonetów Sępa Szarzyńskiego pisze J. Błoński: *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1996, s. 152–163.

Początki sonetu polskiego wytyczają nowy i oryginalny kierunek rozwoju gatunku: zintegrowanie czternastu wierszy i tym samym zatarcie tradycyjnej różnicy między częścią opisową i podsumowującą, inna funkcja końcowej puenty, ale nade wszystko – tematyka zdominowana przez refleksję o ludzkich lękach i nadziejach, słowem: o ludzkiej kondycji. Owe debiuty sonetowe, warto to zapamiętać, miały postać cyklu.

Nieco inaczej rzecz się miała z kokietyrjnymi, urzekającymi, brawurowymi, czasem prowokacyjnymi komplementami Andrzeja Morsztyna spisanyymi w eleganckiej formie sonetu. Tutaj dyscyplina czternastowersowa staje się popisem wirtuozerii, igraszką z czytelnikiem (czytelniczką!); sonet na swój sposób ustanawia komunikacyjne reguły, określa role, staje się komponentem towarzyskiej zabawy. Poezja w służbie flirtu! Ale już nie w zespole, lecz pojedynczo. O układzie sonetów Morsztyna możemy powiedzieć co najwyżej, że mają one postać mozaikową.

Zostały tedy wytyczone trzy szlaki rozwojowe sonetu: pierwszy, wskazany przez Petrarke i Dantego, wiódł do Laury i Beatrycze, ustanawiał wzór miłosnych uniesień; drugi prowadził do poezji myśli, był ekspresją ja zagubionego i poszukującego; trzeci, bliski pierwszemu, staje się instrumentem w erotycznej grze. Kolejny, czwarty, szlak (ściślej mówiąc: szereg ścieżek) wskaże już Adam Mickiewicz i liczni w romantyzmie wyznawcy owej formy poetyckiej.

Romantyczny cykl sonetowy, spleciony wieloma więzami z konstrukcjami i rozwiązaniami właściwymi dla sentymentalizmu oraz klasycyzmu, rozбивa kompozycję poematową, znosi dominację opisowej czy epickiej koherencji, także tej zgoła pozornej, pokrytej już wcześniej znaczącymi rysami – na rzecz zintensyfikowania żywiołu lirycznego, jednorazowości i momentalności doznania, uwyrażnienia podmiotu i sytuacji wypowiedzenia lirycznego³. Sonet ewokuje fragmentaryczność świata, uczucia; cykl sonetów przypomina o całości, integruje części, by nadać im nowy wymiar, wynikający z „iskrzenia” na styku, ze zderzenia „fragmentów”, skrytej sygnifikacji nieobecnego „pomiędzy”. Synkretyzm charakterystyczny dla literatury romantycznej zadecydował o kształcie cyklu sonetowego: znajdziemy tu elegijne wyznanie, fragmenty dialogowe, opowiadanie, opis, socjologiczny obrazek; w tonacji wzniosłej, solennej i prześmiewczej⁴. Inspirowany gatunkową obfitością, korzeniami sięgający poematu opisowego i podróżniczego, romansu, poematu biograficznego i „filozoficznego”, okazał się cykl sonetowy tyleż „cudzożywny”, co poszerzający „skalę poetyckiego eksperymentu”. Słusznie zauważył Opacki: „Ta fala ekspansji liryki,

³ Obszernie to zjawiska przedstawia I. Opacki w artykule: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, s. 53–110.

⁴ Warto tutaj przypomnieć znaczenie dla ewolucji gatunku *Sonetów peltewnych* J. Dunin Borkowskiego. Por. A. Opacka: „*Sonet peltewny*” – *walka z romantyczną konwencją*. W: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej...*, s. 111–153.

ekspansji poprzez kompozycje cykliczne, zrodzona w romantycznej sonetomanii, poszła w przyszłość.”⁵ Bez wątpienia w Młodą Polskę.

Młodopolska sonetomania

Krocie sonetów⁶, które na przełomie XIX i XX stulecia powstawały, z pewnością współkształtując oblicze poezji, były manifestacją estetycznych aspiracji, ale również efektem epigońskiej inercji, bezceremonialności kultury tzw. masowej i demokratyzacji, w której, o czym ze zgrozą mógłby powiedzieć Przesmycki, każdy, kto potrafi pisać, nie oprze się, by nie „skropić” nieco sonetów. Zapewne takie właśnie, niejawne przesłanki kierowały decyzją redakcji krakowskiego „Życia”, która rozpisała konkurs na sonet. Wpłynęło 111 wierszy; pierwszą nagrodę uzyskał Tetmajer (nagrodzone utwory weszły potem w skład cyklu *Gwiazdy*)⁷. Odnotujemy, że w ogłoszonym w 1913 roku przez „Sfinks” konkursie na sonet „wzięło udział przeszło trzystu autorów, nadsyłając tysiąc trzysta sonetów”⁸. Przeliczmy wszakoż dorobek sonetowy choćby kilku tylko młodopolskich pierwszoplanowych poetów. Kasprowicz napisał około 200 sonetów⁹, głównie ułożonych w cykle, w tym imponujący rozmiarami cykl *Z chatupy*. Leopold Staff już w pierwszym tomiku *Sny o potędze* pomieścił ponad 20 sonetów, w tym inicjujący, znany powszechnie, *Kowal*, oraz wieńczący tom cykl, złożony z dziewięciu wierszy, a zatytułowany właśnie *Sny o potędze*. Tomik *Dzień duszy* otwiera szereg *Z sonetów*, a w *Uśmiechu godzin* odnajdziemy *Garść sonetów* itd. Przesmycki „popelniał” około 40 sonetów i wykonał kilkanaście przekładów. Szczupły dorobek poetycki K. Zawistowskiej zmajoryzowany został przez czternastowersową poezję, której biegły buchalter doliczy się sztuk 62. W jeszcze skromniejszej ilościowości twórczości S. Koraba-Brzozowskiego proporcjonalnie niezgorszą pozycję zdobędzie 15 sonetów oryginalnych i 10 przekładów. Ponad 50 napisze Ruffer, kilkanaście Ludwik Szczepański, Franciszek Nowicki w sonetach opíše tatrzański krajobraz, Lange zaś w tych osobliwych „zawodach” zbli-

⁵ I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie...*, s. 109.

⁶ Rozmiary fenomenu opisała E. Wyszynska: *O młodopolskiej sonetomanii*. „Ruch Literacki” 1986, z. 6. Także egzemplifikacja zjawiska w przywołanym tu artykule Opackiego (s. 109–110) potwierdza ów stan rzeczy.

⁷ Zob. K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*. Kraków 1969, s. 54–55; E. Wyszynska pisze o 250 sonetach.

⁸ E. Wyszynska: *O młodopolskiej sonetomanii...*, s. 463.

⁹ Pewną prawidłowością były sonetowe inicjacje małoletnich poetów. Zob. początki aktywności twórczej autora *Hymnów* w: R. Loth: *Młodość Jana Kasprowicza. Szkic biograficzny*. Poznań 1962, s. 46.

ży się do setki. Godzi się też odnotować, iż w antologii *Księga sonetów poetów polskich* (wybrał i ułożył A. Lange. Warszawa 1899) aż 37 poetów (też rymopisów) reprezentuje owoczesną współczesność. Podobnie ekspozowane miejsce zajmą młodopolskie sonety w zbiorze W. Folkierskiego; ponad dwudziestu przedstawicieli Młodej Polski reprezentowało z górą 120 sonetów; osobno został wydzielony w tomiku segment zatytułowany: *Grupa „Życia”, „Chimery” i „Musejonu”*.

Tetmajer z około setką sonetów rzetelnie tedy spełnia standardy epoki. Miał nawet zaawansowane plany publikacji tomiku sonetów. Zwierzał się w liście z 8 marca 1895 roku L. Rydłowi:

chcę [...] wypełnić cykl sonetów, które chcę przed latem osobno wydać. Mam już ze 30, trochę drukowanych tu i ówdzie. [...] Na książkę wystarczy mi 50–60.¹⁰

Z planów tych nic nie wyszło, ale *Seria III Poezji* wypełniona została w połowie sonetami.

Zdefiniowanie zjawiska terminem „sonetomania”, przywołanie na tę okoliczność kategorii „mody” – raczej tylko wartościuje niż wyjaśnia fenomen niezwyklej produktywności sonetowej. Moda wszak zakłada zestrojenie trzech czynników: sugestywności pierwowzoru, funkcjonalności dystrybucji¹¹ i „zapotrzebowania”, klimatu oczekiwania, w miarę powszechnej, co nie oznacza pozbawionej buntu, akceptacji. Pośród rozlicznych „wzorów”, rozmaitych architekstów, które patronowały sonetowemu boomowi na przełomie wieków, trzy trzeba uznać za wiodące: Mickiewicza, Asnyka (o udziale M. Konopnickiej w tej sonetowej eksplozji również zapomnieć nie możemy) i francuskiego parnasizmu.

Przypomnę, że cykl sonetowy Asnyka *Nad głębiami* powstawał przez dziesięciolecie (1883–1894), a zaprezentowanie go w całości w tomie *Poezja* (Kraków 1894) zbiegło się z jubileuszowym hołubieniem poety. I choć liczba poświęconych tomikowi recenzji (raptem trzy) nie sugeruje jakiegoś nadmiernego zainteresowania współczesnych, to przecież kilkanaście okolicznościowych artykułów, „podsumowań”, rozważań i notatek opublikowanych w tym czasie w najróżniejszych czasopismach¹² budzi respekt i uświadamia niekwestionowaną, wyjątkową pozycję poety na wysokościach Parnasu. Wszakże sonetowa aktywność szacownego liryka była daleko rozleglejsza: dziewięć wierszy zatytułowanych po prostu *Sonet*, cy-

¹⁰ List K. Tetmajera do L. Rydla z dnia 8 III 1895 roku. Rękopis w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 9806 II.

¹¹ Pewne praktyki ekspozowania sonetu przez czasopisma (umieszczanie utworu na stronie tytułowej pisma, stosowanie wersalików oraz ilustrowanie tegoż grafikami) opisała E. Wyszynska: *O młodopolskiej sonetomanii...*, s. 459–460.

¹² Por. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbust”*. T. 13: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*. Warszawa 1970, s. 121–122.

kle: *Ze sceny świata. Sonetów dwanaście; Morskie Oko; W oczekiwaniu jutra; Przyjście Mesjasza* itd.

Wyznaczanie w poezji polskiej w drugiej połowie XIX wieku nurtu, szkoły czy grupy literackiej, o której powiedzielibyśmy, iż prezentuje polski parnasizm – wypada uznać za zajęcie niestychanie karkołomne¹³. Opinia Z. Brodzkiego, bezpośredniego świadka fermentów kulturowych, wyrażona wszakże już w 1909 roku – tyleż dowodzi obecności zjawiska „parnasizm” w świadomości literatów polskich, co i jego krótkotrwałości oraz mizerynych wpływów. Píše on: „Parnasiści są już dziś poniekąd zapomniani. Leconte de Lisle, Banville, Sully Prudhomme, Heredia – są to już fakty z przeszłości.”¹⁴ Jednakże pewne tendencje i filiacje są przecież zauważalne: zdyscyplinowanie, zdystansowanie i pośredniość przekazu lirycznego, upodobanie w kunsztownych kształtach stroficznych i bogactwie wersyfikacyjnym, uznanie walorów doskonałego rzemiosła – zapewne w sytuacji literatury polskiej, osaczonej przez wzorce romantyczne, było interesującą alternatywą oraz próbą wydobycia się na (artystyczną) niepodległość. I osobiwie sonet właśnie, który obrodził, jak wiadomo, ze szczególną intensywnością za sprawą Mickiewicza i jego kontynuatorów – pozwalał ujarzmić emocjonalność, wpisać się w dziedzictwo kultury europejskiej, zyskać poetyckie uwierzytelnienie przez przypomnienie trwałości form lirycznego wysłowienia, czyli respektowania klasycystycznych constans. I chociaż związki Tetmajera z twórczością Leconte de Lisle’a są niejasne¹⁵, by nie powiedzieć – domniemane, chociaż liczne przekłady (także sonetów, por. np. *Antoniusz i Kleopatra* oraz *Na posąg strzaskany* Jose Marii de Heredia w tłumaczeniu Z. Przesmyckiego) twórców Parnasu francuskiego świadczą o ożywionej recepcji, ale nie o jakimkolwiek dominowaniu owej literackiej propozycji – to przecież ów wątek parnasistowskiego oddziaływania oświeśla nieco uwikłanie, osobiwość sytuacji sonetu w Młodej Polsce¹⁶. Gatunku, którego romantyczny (i „postromantyczny”) rodowód nie budzi najmniejszych wątpliwości, ale który na przełomie wieków podlegał, co w końcu oczywiste, innej funkcjonalizacji. Grał w innym zespole, wobec innego „słuchacza”-czytelnika. „To bowiem, co było przedłu-

¹³ Zob. S. Lichański: „*Polscy parnasiści*”. W: Idem: *Cienie i profile*. Warszawa 1967, s. 9–120.

¹⁴ Z. Brodzki: *Współczesna liryka francuska*. „Sfinks” 1909, s. 125.

¹⁵ Sygnalizuje je S. Lichański: *Duch świata i grania. (W stulecie Tetmajera)*. W: Idem: *Cienie i profile...*, s. 162. Podobną opinię wyraża J. Zacharska: *Wczesna liryka Tetmajera*. W: Eadem: *Lektury młodopolskie*. Warszawa 1977, s. 15. Na koneksje poezji Tetmajera ze „szkołą Leconte’a de Lisle” zwraca uwagę T. Sinko: *Hellada i Roma w Polsce*. Lwów 1933 (rozdz. VII: *Helleńskie wizje „Młodej Polski” i jej epigonów*). Można się nie zgadzać z konkretnymi sugestiami Sinki, ale fakt ich istnienia wskazuje obyczaj dostrzegania tej paranteli.

¹⁶ T. Boy-Żeleński kategorycznie stwierdzi: „Wyrazem tego parnasizmu Młodej Polski jest uderzająca uprawa sonetu.” Zob. T. Boy-Żeleński: *Wstęp do antologii: Młoda Polska. Wybór poezji*. Wyd. 2. Kraków 1947, s. XLIX.

zeniem romantycznej tradycji sonetu, nabrawszy symetrii i równowagi, sta-
wało się neoklasyczne”¹⁷ – podzielałam tę opinię, wyrażoną przez M. Grzę-
dzielską na nieco inną okoliczność, choć wołałbym nadać tej tezie modalną
postać, np. – „częstokroć stawało się neoklasyczne”.

Pośród „patronów” modernistycznej sonetomanii prymat należy się Mic-
kiewiczowi, dowody jednak owej, w gruncie rzeczy, oczywistości przywołam
już konkretnie w analizie poezji Tetmajera. Od „nowego początku” zatem.

Sonetowe cykle: konstelacje

Przegląd z górą stu sonetów Tetmajera pozwala zauważyć nade wszyst-
ko różnorodność funkcjonalizacji tych wierszy w konstruowaniu poszcze-
gólnych tomików. Połowę sonetów (dokładnie: 52) pomieścił poeta w *Serii
trzeciej* i one też decydują o jego charakterze. Wszakże sonety rozsiane są
z różną intensywnością we wszystkich tomikach¹⁸ (nie licząc, szczególne-
go, ósmego) i występują – rzadziej – w osamotnieniu, pojedynczo, trochę
jak rodzynki w potoku liryczności, głównie zaś w konstelacji, usankcjono-
wanej autorską klauzulą cyklu (naliczyłem 11 takich zbiorów zintegrowa-
nych m.in. wspólnym tytułem i często numeracją, np. *Nieskończoność, Dla
rymu, Sonety*). Spotykamy także pozbawione tej „parafy” zbiory, które
wyrastają niewątpliwie, formalnie rzecz traktując, z następstwa sonetów
w przestrzeni tomiku, ale ich związki mają, znacznie istotniejszą, senso-
twórczą podstawę. Ponieważ cykliczność tych pierwszych wielorako jest
potwierdzona, skupię zatem uwagę na mniej oczywistych szeregach.

W *Serii trzeciej* notujemy dwie takie konstelacje: pierwszą otwiera au-
totematyczny wiersz *O sonecie*, zamyka zaś – *Z Kasprowego wierchu*, ra-
zem 13 utworów; drugą inicjuje *Danae Tycjana*, a wieńczy *Cisza morska*,
w sumie 24 sonety. W tomikach późniejszych jeszcze dwukrotnie występu-
ją konstelacje sonetów: w *Serii IV* – 7 wierszy (rozpoczynają *Gwiazdy koń-
czy Tęsknica*), a w *Serii VII* – 10 (od sonetu *Czarodziejskie łabędzie do
Góry*). Lubi też Tetmajer grupować sonety w dwu-, trzyskładnikowe zespo-
ły (np. *Naprzód! Niech ryczy burza!..., A jednak, gdyby teraz... z Serii
pierwszej*).

¹⁷ M. Grzędzielska: *Poezja postyczniowa wobec tradycji romantycznej*. W:
Problemy polskiego romantyzmu. Seria 3. Red. M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 207.

¹⁸ E. Wyszynska (*O młodopolskiej sonetomanii...*, s. 465), by dowieść skali zjawiska,
przedłożyła obliczenie, iż w czwartej serii Tetmajera sonety zajmują 63% zawartości tomiku.
Jakkolwiek by nie liczyć procentów, to w tomie z roku 1900 znajduje się 21 sonetów, czyli
ok. 20% całości zbioru. Natomiast wskazane przez Wyszynską „nasylenie” sonetami ma
istotnie miejsce w *Serii trzeciej*. Nie zmienia to naturalnie zasadności konkluzji o „sonet-
owym rozpasaniu”.

„Prokrustowym łóżem dla wyobraźni” nazwał Klaczko sonet, Tetmajer z upodobaniem sprawdzał prawdziwość owej tezy, konfrontował swe kreacyjne i artystyczne siły z czternastowierszową dyscypliną. Kusił, często bardzo ryzykownie, językową inwencją, by zaskoczyć i zadziwić, by zachować rym żeński, głęboki, okalający (w strofach czterowersowych), a więc zgodny z regułami gatunku. Przykład przywołam charakterystyczny, bo ujawnia on usilne, niekoniecznie udane, poszukiwania współbrzmień; w sonecie *Pod Rysami* znajdziemy taki oto efekt: „kruczy – muszcze – kuszczce – obłóczy”. Jakże tedy nie zaufać stereotypowym dla sonetu powtarzanym motywom o zagrożeniach wynikających z uprawiania tego samoograniczającego się wiersza. Zagrożeniach bardziej wciągających i inspirujących niż przerażających. Tetmajer tak o tym traktuje w autotematycznym *O sonecie*¹⁹:

lubię to górne, wąskie, naskalne wydroże,
skąd runie, kto stóp pewnie położyć nie umie.

(s. 362)

Oczywiście, Tetmajer godził się z trwałym kształtem gatunku, ale również prowokował zagrożenia, przekształcał tradycyjną postać sonetu, poszukiwał. Podział na część opisową, w dwóch pierwszych strofach zawartą, i refleksyjną, skupioną w tercynach – niejednokrotnie omijał bądź inaczej „konfigurował”. Z upodobaniem np. przyznając szczególny status ostatniemu wersowi, który, zgodnie zresztą z generalnie wątpiącą i pesymistyczną wymową tej poezji, podważał sens wcześniej wyartykułowanych refleksji, mnożył znaki zapytania. Łączył dwie tercyny w jedną strofę (np. wiersz *Kwiat wędnie...*), mieszał owe strofy (4 + 3 + 4 + 3), jak w wierszu *Na dawno ścięty las w Zakopanem*. Eksperymentował z niedomówieniami; w cyklu zatytułowanym *Sonety* jeden z wierszy ma kształt klasycznego czternastowierszowego liryku, wszakże tylko trzy inicjalne wersy stanowią zapis językowy, pozostałe są wy kropkowane, zachowując tradycyjny podział strof.

Przyjrzyjmy się bliżej „konstelacji”, którą inicjuje autotematyczny sonet. Liczy ten szereg 13 wierszy i – jeśli uznać osobną pozycję wstępnego *O sonecie* – dzieli się dokładnie na dwie sześciosonetowe części. Pierwszą zaczynają *Wędrowcy wieńczy Motyl*; drugą – odpowiednio – *Hala* i *Z Kasprowego wierchu*. Pierwsza traktuje o poszukiwaniu transcendencji i sensu kondycji ludzkiej, druga o urodzie natury (tatrzańskiej, rzecz jasna!), jej zmienności i skrywanych przez nią tajemnicach.

Popularny motyw życia jako wędrówki zdominowanej przez cierpienia i przyjętą z pokorą pokutę ku – zgodnie z wizją chrześcijańską – niebiań-

¹⁹ Zob. J. Kolbuszewski: *Młodopolskie sonety o sonetach*. „Prace Literackie” [Wrocław] 1970, nr 20, s. 149–164.

skiej nagrodzie stanowi o tematyce sonetu *Wędrowcy*. Podmiot liryczny, zdystansowany, spokojnie relacjonuje wybór ascezy, którego dokonali „oni”. Pozornie odległy – opisuje:

Pojmują rozkosz barw i aromatów
Nęci ich ona, lecz nie sięgną po nią;
(s. 363)

I równie pozornie beznamiętnie zapyta o los oczekujących boskiego błogosławieństwa: „Lecz jeśli nikt im nie odpowie?...” Jest w tym chłodzie opisu i lakoniczności wieńczącego sonet zapytania jakaś groza i otwarcie ku tajemnicy. Została tu opisana postawa pełna pokory, której nagrodą jest niepewność, Bóg bowiem jest wysoko. W wierszu *Motyl*, umieszczonym na końcu owej sześciosonetowej części, perspektywa się zmienia; to mignotliwy i krótkotrwały motyl spada z wysokości, na które z pychą wzniosł się, by powtórzyć los Ikara – „samotny wbiegł pod słońce i zginął samotny”. Integrującym sonet chwytem jest anaforyczne powtarzanie w każdej strofie: „Wyżej”. Wertykalną bowiem ma podstawę wyobraźnia autora *Na Skalnym Podhalu*: dążenie ku wysokościami – skażone obsesją spadania, sublimacja duszy narażona arogancką uzurpacją materii, góry zderzone z nizinami, a liryczność – z sarkastyczną satyrą. Dwa te sonety okalają segment i wyznaczają terytoria tematyczne do zagospodarowania oraz tonację. Nakreślony w szczegółach został plan owego terytorium w wierszu *Szukają bóstwa*; nie Boga zatem, lecz bóstwa właśnie, którego poszukiwania wyłożone zostały z belferską nieco pedanterią, a dylematy układają się tak: jedni szukają bóstwa „w popiele nurzając głowy”, drudzy „ku niebu skroni podnosząc śmieie”.

Trzy kolejne sonety – *Wszchemocny Bóg*, *Próżno w swej duszy* i *Zbrodnie* – to coś w rodzaju egzemplum: czyhających pułapek, zagrożeń, niespełnień. Odślaniają się metafizyczne perspektywy – jednoprzymiotnikowego („wszchemocny”) Boga i nieodgadnionej duszy oraz powszechności Zła; problematy jakże cenione przez pokolenie końca wieku. Jednakże te nieogarnięte perspektywy zawierają, tak sądzić należy, pogłosy pozytywistycznych kalkulacji: wola Boga jest obosieczna. Charakteryzuje ją z jednej strony „nieskończoność” i „wieczność”, z drugiej – „konieczność”. By zbadać niepoznawalną duszę (*Próżno w swej duszy...*), trzeba poznać skutki i przyczynę; i choć niewątpliwym ustępstwem na rzecz metafizycznych otchłani będzie dodanie atrybutów – skutek ma być ostateczny, a przyczyna ze wszechhistnień najpierwsza, to przecież pozytywistyczne kategoryzacje i pojmovanie świata widać jak na dłoni²⁰.

²⁰ O mistycznych wtajemniczeniach Tetmajera pisze M. Podraza-Kwiatkowska w szkicu: *Kazimierz Tetmajer – metafizyk*. „Ruch Literacki” 1986, nr 6, s. 437–445. Tekst miał nieco okazjonalną genezę, stąd nadmiernie, moim zdaniem, autorka koncentrowała swe poszukiwania mistycznego Tetmajera w przestrzeni tatrzańskiego krajobrazu. Bodaj w nie

Także *Zbrodnie*, aczkolwiek straszne, powszechne i nieuchronne jak apokalipsa, pędzą wszak na rozhukanych koniach, to przecież „odziane” w barokowe ozdoby powtórzeń, paralelizmów i anafor niekoniecznie przerażają, mimo że:

Lecą przez łąny i stepy stuleci,
przez pieśni zwycięstw, przez jęki pogromu,
pośród wrzaw pychy, pośród milczeń sromu,
przez wały złomisk, przez ogrody kwieci...

(s. 367)

To, co „chmurne”, wzniosłe i nieosiągalne, podszyte jest świadomością z natury ograniczającą, wątpliwością (nawet w stwierdzeniu: „to są bogi”, ukrywa się pytanie i niepewność), podejrzliwością; przesłanie solenne i deklaratywne zmącone zostało konstrukcjami przypominającymi barokowy koncept.

Osobliwa ambiwalencja nie opuści czytelnika także w trakcie lektury sonetu *Hala*, który inicjuje częstkę drugą konstelacji tu prezentowanej. Rozbudowana apostrofa, skonstruowana z szeregu peryfraz, w dodatku inwersyjna – jest bądź wzniosłym hymnem, bądź żartem poetyckim. Ponieważ Tetmajer miał skłonności i do patosu, i do figlarności, a wiedza o kulturze z przełomu wieków i stylach odbioru poezji nie daje jasnych rozstrzygnięć, więc i ten dylemat musimy opatrzyć znakiem zapytania.

Każdy z sześciu sonetów „tatrzańskich”²¹ wskazuje już w tytule konkretną topografię: *Z przełęczą „Mechy”, Pod Rysami, W Kościeliskach w nocy, Z Kasprowego Wierchu*. Tej dokładnej identyfikacji terenu towarzyszy w każdym z sonetów owej grupki przesłonięcie przestrzeni opisywanej mgłą, nocnym mrokiem, z którego wyłania się krajobraz trochę baśniowy i nierzeczywisty, ale zawsze dynamiczny i fascynujący. Technika impresjonistyczna, tutaj powszechnie obecna i stosowana dość instrumentalnie, strategia komponowania nastroju i presja sugestii odsyłają do tajemnicy, symbolu, może – transcendencji. Integruje owe sonety także pewien za-

mniejszym stopniu dostrzeżemy epifanie w morskich głębinach, przeżywaniu bezkresu morza. Sądzę też, iż górskie zadumania i iluminacje co najmniej w równym stopniu wynikają z biograficznego, bardzo konkretnego doświadczenia, co z poszukiwania sfer idealnych. Na ten temat zob. także M. Stala: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994 (rozdz. *Rozbita dusza i jej cień. Pytania o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera*). Sam natomiast poeta w liście do L. Rydla (b.d.) pisał o morzu i górach, pewnie ku zaskoczeniu, tak: „Na morze cieszę się bardzo. Sądzę, że znajdę tam więcej jeszcze materiału, niż w górach. Ostatecznie góry dadzą się ograniczać i zamykać w kontury, a morze nie, o ileż zaś poetyczniejszą jest barwa, niż linia! Więc wyobrażam sobie, że kolorystyka morza da mi więcej wraz z jego nieskończonością niż rzeźba gór, zwłaszcza tak szarych, jak Tatry, choć one są takie moje i takie piękne.” Rękopis listu w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 8906 II.

²¹ Zagadnienie porządkuje J. Kolbuszewski: *Tatry w literaturze polskiej*. Kraków 1982 (rozdz. *Poetyckie Tatry Kazimierza Przerwy-Tetmajera*).

bieg stylistyczno-kompozycyjny: jednowyrazowe zdanie na początku wiersza („Ciemno.”, „Cisza.”, „Wiatr.”), wyraźnie wyakcentowane, wypunktowane ma niejako dalszy ciąg w postaci następnego, rozbudowanego rozwinięcia motywu zainicjowanego. Trochę objaśnienie sugestywnej i dynamicznej inicjacji, trochę powtórzenie motywu, w części amplifikacja tematu. Ot, choćby w takim przykładzie:

Wiatr. Huczą zamglawione nad wierchami głusze,
słońce ma blask ołowiu – wtem z południa płynie
biały, podarty obłok – rozwiął w chmur głębinie
ośniewających blasków pełne pióropusze.

(s. 374)

Na przekór tedy regułom percepcji impresjonistycznej mamy tutaj identyfikację pojęciową, złowienie zjawiska w sieć języka, sieć kategoryzacji, by dopiero w kolejnej fazie oddać grę zmysłów. Nie oznacza to, iż impresjonistyczny opis jest tylko dodatkiem wyjaśniającym zjawisko wstępnie nazwane. Wręcz przeciwnie: owe opisy autonomizują się, cała konstrukcja, wyraźnie retoryczna, dynamizuje liryczną wypowiedź, a jednowyrazowe konstatacje wprowadzają ład w architekturę wiersza, stanowią osobliwe cezury, także rytmiczno-melodyczne, a dokładniej zakłócają one pewną jednostajność miar metrycznych.

Co tedy łączy owe dwa szeregi poza niewątpliwym, a nie do zlekceważenia, faktem przylegania i następstwa w przestrzeni *Serii trzeciej*? Strawestuję sonet *Szukają bóstwa...*, co jest czynnością o tyle prostą, iż wiersz ten, pozbawiony liryzmu, zdominowany został przez dydaktyczny dyskurs. Poszukujący uzasadnienia dla ziemskiego pobytu próbują go odnaleźć w kościele instytucjonalnym i poddają się rytuałom oraz nakazom w nim ustanowionym („przy marmurowych posągów podnóżu // albo w posępnym, milczącym kościele;”), w urodzie, wielobarwności świata, potędze solaryzmu, a także w ciszy osamotnienia, rozproszeniu się bądź, przeciwnie, koncentracji – w głuszy wobec nieskończoności otchłani. Po owym wyliczeniu końcowe zalecenie zabrzmiało jak recepta *ad usum Delphini*:

wszędzie szukają bóstwa bez wytchnienia
tylko go w własnej nie szukają duszy.

(s. 364)

Fakt, to pouczenie nie należy do wyrafinowanych! Spróbujmy wszakże go nie zlekceważyć. Dwa wątki się nań składają: przekonania o powszechności zjawiska poszukiwania metafizycznego uzasadnienia naszego bytu, ważnego zarówno w wersji ludowo-naiwnej, jak i teologicznego roztrząsania; świadomości, iż świat naszego „ja” jest tak naprawdę jedynym nam dostępnym i tam też znajdziemy odpowiedzi, a w każdym razie tam winniśmy ich szukać. Kroczył tedy Tetmajer traktami przez refleksję filozoficzną

wielokrotnie przemierzonymi; i nie jest najważniejsze, czy znał teorie Spinozy, który absoulutu szukał w przekraczaniu i materii, i jaźni; czy inspirował go Schelling oraz jego filozofia przyrody duchowością wypełniona; czy poznał tezy Kanta o zakotwiczeniu w podmiocie „transcendentalnych warunków” wszelkiej prawomocnej wiedzy. Dość, że pozostawał w kręgu tych przemyśleń, które pod koniec XIX wieku były osobliwym „dobrem wspólnym”, rozmaicie preparowanym.

Otóż „tatrzańskie” sonety Tetmajera dopełniają tę postawę, wyartykułowaną nieomal deklaratywnie w pierwszym szeregu sonetów, poszukiwania objawienia dla naszego „ja”, wykraczania poza prostą opozycję „ja” wobec świata, wobec przyrody. Pokornego uznania niepoznawalnego, ale także upartego i dumnego sięgania po tajemnicę. Jednoznaczne orzekanie i impresjonistyczne ograniczanie poznawczych własności zmysłów, tyleż dających poczucie poznania solidnego, co migotliwego i złudnego. Światopoglądowe peregrynacje, numinotyczne postrzeganie świata, przerażającego i pociągającego równocześnie, integrują ów tuzin sonetów²², pozwalając traktować je jako nieprzypadkową konstelację.

Wszakże znajdziemy tu jeszcze jeden ośrodek integrujący; są nimi liczne nawiązania do sonetów Mickiewiczowskich. Sprawdźmy.

Z Mickiewiczem

Oto pierwszy wers sonetu *Wędrowcy*:

Przez ogród idą pełen cudownych kwiatów

A w *Pielgrzymie* Mickiewicza:

U stóp moich kraina dostatków i krasy.

Przypomnijmy też frazę z ostatniego wiersza sonetu *Wędrowcy*:

Lecz jeśli nikt im nie odpowie

I tę, którą znamy wszyscy, ze *Stepów Akermaniskich*:

Jedźmy, nikt nie woła.

²² Szczególną chłonność sonetu wobec zagadnień „dramatu myśli” akcentuje M. Baranowska. Nie waha się zaproponować terminu „sonet filozoficzny” na określenie tego zjawiska. Zob. jej *Wstęp do Księgi sonetów...*, s. 15–16.

Trudno też byłoby nie dosłyszeć echa „Wielkiej Improwizacji” w sonecie Tetmajera *Wszechmocny Bóg*:

Wokoło mej głowy światy. Sam z siebie je tworzę
i sam w sobie je niszczę. Nieskończoność, wieczność
stworzyłem. Rozkazałem – i wstała konieczność,
by okuć wszechistnienie w wieczystą obrozę.

(s. 365)

Pedantyczne dowodzenie Mickiewiczowskich korzeni (w tym wypadku chodzi o parafrazę) strof sonetu *Pod Rysami* zapewne jest zbędne:

Ciemno – – wtem gdzieś w przepastnej nieprzejranej dali
zabłyło – – czy to spada na brzegi odmetu
gwiazda o promienistym blasku dyjamentu?

Już błyska druga, trzecia, już dziesięć się pali – –
rzekłbyś, że się gwiazdami podnóże gór złoci – –
a księżyc wyszedł mgławo w powietrznej wilgoci.

(s. 371)

Mnożenie analogii, choćby w postaci tytułów – *Bakczysaraj w nocy*, *Ałusztą w nocy* i Tetmajerowskie *W Kościeliskach w nocy*, będzie już chyba przekonywaniem przekonanych. Ostatni zatem przykład o podobieństwie wyobrażeń plastycznych i wspólnocie słownikowej świadczące: *Ałusztą w nocy*:

Wtem budzą mię rażące meteoru błyski,
Niebo, ziemię i góry oblał potop złoty!²³

Tetmajera *Z przelęczy „Mechy”*:

Dwa meteory blasku spadły w ciemność mgławic
i zawisły w przestrzeni olbrzymie i złote,
rzucając promienistą dokoła pozłotę
i pąsowo-płomienne kaskady błyskawic.

(s. 370)

Skonfrontujmy przeto, skoro się o to proszą, te cykle sonetów. Orientalna ozdobność hiperbolicznego stylu *Sonetów krymskich*²⁴ zastąpi w konstelacji Tetmajera ograniczenie do uznanych norm języka poetyckiego. Ambicje poety, który podnosił swe zasługi w wynalazczości językowej, zostały tu poskromione; efekty słownikowej gimnastyki dostrzec możemy w „wy-

²³ Wszystkie fragmenty sonetów Mickiewicza cyt. według „Wydania Rocznikowego”: A. Mickiewicz: *Wiersze*. Warszawa 1993, s. 246.

²⁴ Najobszerniej opisał zjawisko orientalizmu w *Sonetach krymskich* W. Kubacki: *Z Mickiewiczem na Krymie*. Warszawa 1977, s. 72–111.

głosie” wersów, niewątpliwie podyktowane presją rymu, np. „muszcze” – „kuszczę”, „skorusze” – „plusze” czy „mgławic” – „trzaskawic”.

Rodzinny, acz nie sielankowy krajobraz, odczucie zakorzenienia w przestrzeni tatrzańskiej, oswojonej, ale przecież nie przestającej zadziwiać. Dynamice, która w sonetach Mickiewicza wynika ze zderzenia naiwności i dziewiczości spojrzenia wędrowca z egzotycznym, nieznanym pejzażem, w który wpisana jest pamięć onegdajszej wspaniałości oraz wiedza o rujnującej nieuchronności mijającego czasu, pejzażu wywołującego napięcie psychiczne u „pielgrzyma” tęskniącego do ojczystey ziemi – odpowiada nieco inaczej konstruowana dynamika w sonetach Tetmajera.

Relacja Mirzy i Pielgrzyma, nauczyciela i osobliwego ucznia zaskakiwanego co chwila dziwnością i niezwykłą urodą świata dominuje w *Sonetach krymskich*²⁵. Mentorem natomiast gorzko doświadczonym, pozbawionym złudzeń jest podmiot i bohater pierwszej sekwencji sonetów Tetmajera. Istotnie, nie skrywa braku wiary i ufności, konsekwentnie odsłania swe zwątpienia „człowiek końca wieku”. Perspektywy się rozszerzają, dotycząc spraw ostatecznych.

Wiedza ogólna ulega zakwestionowaniu i podważeniu, pogłębia się sceptycyzm, ale jednocześnie podmiot owych sonetów wydaje się dobrze poinformowany, lubi orzekać, rezonować. Gorzko doświadczony i pozbawiony złudzeń zachłystuje się znajomym, górskim krajobrazem w części drugiej cyklu. Mówiąc najkrócej: w *Sonetach krymskich* bohaterem jest romantyk, który zмага się z dziedzictwem oświecenia i historią, w sonetach Tetmajera dominuje – rzecz jasna – dekadent, który w umęczonej pamięci ma wszelkie nadzieje i pomyłki wieku XIX, zarówno pozytywizmu, co liczni komentatorzy już wielokrotnie dokumentowali, jak i romantyzmu, który tyleż inspirował, co przesłaniał. I tak np. zachwyt nad halą górską w wierszu Tetmajera – mam tu na myśli głównie konstrukcję apostroficzną – jest polemiką z Mickiewiczowską pochwałą Czatyrdachu. Podobnych intertekstualności znajdziemy niemało, a świadczą one o osobliwym statusie funkcjonowania poezji Romantyka w twórczości naszego bohatera; nie jest to pojedynek na rymy i metafory, nie są to też zmagania ideowe, choć i ten pierwszy, i te drugie się zdarzają, to raczej stała, przyjazna obecność i przymus konfrontowania się z wzorcem wystawiania poetyckiego, to świadomość, artykułowana zresztą w wierszach „jubileuszowych”, że polski poeta nie może się ustawić poza sferą przyciągania dzieła Mickiewiczowskiego.

Charakterystyczna dla Tetmajera skłonność do rywalizacji, sprawdzenia się, okazania przewagi w kunszcie poetyckim ulegała w tym wypadku wyciszeniu, ale nie zanikła zupełnie. Tetmajer nie musiał znać kwaśnych uwag recenzentów sonetu *Czatyrdach* o jego „orientalnych makaronizmach”, ale

²⁵ Zob. I. Opacki: *Człowiek w sonetach przełomu. (O sonetach Mickiewicza)*. W: Idem: *„W środku niebokrega”. Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995. Także Cz. Zgorzelski: *Pielgrzym „w krainie dostatków i krasy”*. W: Idem: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próba zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976.

uksztaltował sonet *Hala* – może w geście repliki – jakby dobrze pamiętał te uwagi: z rodzimego kruszcu. „Maszt krymskiego statku” zastąpiła „Senna zatoka pośród spiętrzonych fal cieśni!”; okrzyk „O minarecie świata” – apostroficzne „O hala górską”. Każdą ze strof sonetów *Czatyrdach* oraz *Hala* zestawić możemy, dowodząc związków.

Zwróćmy jednak uwagę na sprawy zasadnicze. Mirza adoruje szczyt górski, odgrywający rolę osobliwego pośrednika w przekazywaniu tego, „co mówi Bóg do przyrodzenia”. Jest ów szczyt godzien podziwu, niedosiężny „drogman stworzenia”. Górską halą zaś bliska i przyjazna, upaja, wyzwala marzenia; jest tą przestrzenią, której pragnie się „chcieć śnić do życia końca i po życia końcu...” To na hali ukwieconej i słonecznej łatwiej – przekonuje podmiot liryczny – o „bezkresne zadumanie” niż „na czole skalnej piramidy szczytu”. Pewnemu napięciu, ironicznemu dystansowi wynikającemu w sonecie *Czatyrdach* z hiperboliczności stylu i pośrednictwa Mirzy w opisanu góry (raczej: modlitwy doń) odpowiada w wierszu Tetmajera ironiczne napięcie związane z efektem „odwróconej” parafrazy znanego utworu Mickiewicza.

Rola mickiewiczowskich aluzji, kryptocytatów, parafraz, różnorodnych stylizacji – rzecz jasna przydaje tkance liryków Tetmajera bogactwa znaczeń, osadza je w kulturze; dowodzi też jednak, że osaczeni jesteśmy przez frazy wypowiedziane, myśli upowszechnione, poddani dominacji i dumnie się spod niej wyzwalający przez głoszenie prawa do własnego słowa, własnego tonu. I trochę w tym śmiesznego, małosłownego poczucia: a jednak potrafię! T. Sinko złośliwie skomentował te aspiracje Tetmajera (na nieco inną okoliczność): „Poeci wolą teorię partenogenezy”²⁶. Zaczynam związku jest niejednokrotnie przekora, polemika, rywalizacja, ale głównie pełne uznanie nadrzędności dialogu kulturowego, wiedza, iż skoro „cudzych” słów, myśli, arcydziel nie sposób unieważnić, a próba wyzwolenia się spod ich władztwa przynosi opłakane skutki pretensjonalnej uzurpacji, to pozostaje jedynie skonfrontować się z nimi. Jednym słowem: jesteśmy w skonfliktowanym obszarze ścierania się postulowanej oryginalności i lęku przed wtórnością, poszukiwania niepowtarzalności i odczuwaniem, w różnej skali, wyjaławiania literackiej ekspresji. Sonet w tej sytuacji, epatujący „gestem powtórzenia”, tyleż inercyjnie (potencjalnie!) godzi się ze stygmatem epigonizmu, ile pozwala w szczególny sposób okazać wyzywający charakter: w powtórzeniu objawić różnicę!²⁷

Rozpatrywana konstelacja sonetów, pozbawiona formalnych wyznaczników cykliczności (wspólny tytuł, numeracja etc.), tworzy całość przez wyrazisty układ kompozycyjny (wstęp, czyli *O sonecie*, i dwa zbiory sześciosonetowe) i dopełniające się tematy: światopoglądowych poszukiwań

²⁶ T. Sinko: *Hellada i Roma w Polsce...*, s. 253.

²⁷ Przywołuję tutaj kategorie w znaczeniach zaproponowanych przez G. Deleuze’a: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997.

oraz – to paradoksalne połączenie nie jest w poezji Tetmajera rzadkością – światopoglądowych deklaracji, po wtóre zaś – opisanie przestrzeni, gór naturalnie, gdzie deklarować niczego nie trzeba, tam bowiem tylko, zdaje się mówić poeta, uzasadnianie bytu i egzystencji jest zupełnie zbędne.

Pod presją kulturowych symboli

Pora teraz zastanowić się nad spoiwami najliczniejszej, złożonej z dwudziestu czterech wierszy, konstelacji (między *Danae Tycjana* a sonetem *Cisza morska*). Wyłóżmy karty na stół, dokładniej – trzy karty: łączy owe sonety wizyjność, kreacja światów wyłaniających się z gry (czasem: igraszek!) z kulturowymi symbolami (symptodem tego zjawiska będzie m.in. utwór *Symbol*), poddanie się terrorowi halucynacji (choćby wiersz *Halucynacja*). Wspólny najobszerniejszemu cyklowi w poezji Tetmajera jest problem relacji między kulturą a naturą, tradycyjnie skłóconych, w stanie napięcia, ale – co tu jest ciekawe – również istniejących obok siebie bez wojennej gotowości, a nawet jakby interferujących. A wreszcie na swój sposób patronuje omawianym sonetom idea powinowactwa sztuk, relacji między kodami wspartymi na różnym materiale semiotycznym, ograniczeń i możliwości przekładu dzieła ikonograficznego na artykulację liryczną.

Początkiem objawiania, snucia się czy wysnuwania wizji jest dzieło sztuki (obraz Tycjana, rzeźba dyskobola według Myrona, etruska waza)²⁸, mitologiczne wyobrażenia (arkadyjskie wspaniałości, nieskazitelne piękno Venus czy „skrzydlate sandały” Hermesa), religijne symbole (krzyż, a na nim Chrystus rozpięty; Adam, Ewa i wąż), a wreszcie obsesyjne, fantazmatyczne, wszakże w literaturze nieźle zadomowione, oznaki pustki, samotności, grozy ciszy, w której ludzki głos się nie odezwie, co więcej – jest czymś zgoła niewyobrażalnym, dalece abstrakcyjnym i – jeśliby nawet zaistniał – odpersonifikowanym (cisza morska; pustka okrętu; głusza skalistej wyspy).

Cykl inicjuje sonet *Danae Tycjana*. Mitologiczna opowieść o pięknej Danae i okolicznościach poczęcia Perseusza wydaje się niewiele interesować Tetmajera; to z obrazu genialnego Włocha wyłania się seksualność i mistycyzm, jaskrawość ciała i przymglone, jakby senne spojrzenie Danae, która tyleż pragnie i oczekuje, co biernie zdaje się poddawać czarowi złotego deszczu. Nieprzypadkowo w tytule sonetu kochanka Zeusa przyporządk-

²⁸ Zainteresowania sztuką objawiał Tetmajer wielokrotnie; szczególną jego admiracją cieszył się A. Böcklin. Por. K. Przerwa-Tetmajer: *O Arnoldzie Boecklinie* W: Idem: *Szkice*. Warszawa 1910, s. 105–140. Zob. także A. Nowakowski: *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*. Kraków 1994, s. 277 i in.

kowana została Tycjanowi, to bowiem jest właśnie jego Danae²⁹. Zadanie, którego podjął się Tetmajer jest skromne i zuchwałe jednocześnie – oto zdaje się zamierza przełożyć fakturę obrazu, zestrojenie barw na poetyckie słowo, jego brzmieniową sugestywność. Nie jest tedy sonet opisem obrazu Tycjana, raczej, by tak powiedzieć, jego powtórzeniem w czternastowierszowym jedenastozgłoskowcu³⁰. Wizja promiennej i nagiej Danae leżącej na białym posłaniu (i spoglądającej na „świelany obłok”, z którego „nagle deszcz zeń spada złoty”) ma charakter autonomiczny, nie zauważymy tu odwołań do obrazu. Rozigrały się natomiast dźwięki, ułożyły we współbrzmienia paronomazji: w pierwszej strofie poczwórne „wybuchowe” „p” („posłania”, „promienna”, „pozłoty”, „pieszczoty”), w czwartym i piątym zaś wierszu powtórzona zbitka spółgłosek „sł” („osłon”, „odsłania”, „słania”). I jeszcze konstrukcja składniowa (chodzi tutaj o strofę trzecią), nad logikę konstytuowania znaczeń przedłożona została reguła rozluźnienia międzysłownych związków, rozproszona semantyczna spoistość; dobitnie natomiast wyakcentowany „błękit” w wierszu dziewiątym, to błękit oczu Danae, niepowtarzalny i nie do zapomnienia. Owa wizja czekającej na Zeusa Danae nie posiada, bo nie potrzebuje, jakichkolwiek uzasadnień, zdaje się czystą kontemplacją, zachwytem i urzeczeniem. Błędem byłoby sądzić jednak, iż ową wizję cechuje statyczność, unieruchomienie w ślicznej pozie; zastygła i czekająca Danae pełna jest skrytej energii, a cały „obraz” – dynamiki. Ostatecznie nieprzypadkowo, o czym dowiadujemy się w ostatnim wierszu, „Amor uchodzi spłoniony”³¹.

Sonety, które złożyły się na tę konstelację, są efektem podobnych reguł, wszakże dostrzec tu możemy charakterystyczne transgresje, rozszerzenie się, przemieszanie wizji wyrastającej z urzeczenia i kontemplacji, np. z za-inscenizowaniem spektaklu, w którym z zastygłej rzeźby wyłoni się, potencjalnie tam tkwiący, ruch i do gry włączy „Tłum widzów”. Tak jak w wierszu *Dyskopol*. Bądź tak jak w sonecie *Kallipigos*, w którym subtelna faktura etruskiej wazy i doznanie rozkoszy pieśczącej ją ręki staje się częścią

²⁹ Tycjan namalował obraz *Danae* zamówiony przez kardynała Allesandra Farnese; i ten niewątpliwie obraz wystawiany w Galerii Capodimonte w Neapolu oglądał Tetmajer. Warto tu odnotować, iż Tycjan, zapewne w celach handlowych, namalował jeszcze przynajmniej dwukrotnie Danae w tym samym układzie kompozycyjnym i z tą samą modelką; zmieniały się tylko szczegóły i towarzysząca Danae postać. Obrazy te znajdują się dziś w Kunst-historisches Museum w Wiedniu i w madryckim Prado.

³⁰ Pojawia się tu nader skomplikowany i kłopotliwy problem „intersemiotyczności”, porównywalności estetyk. Por. na ten temat: E. Kuźma: *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem (na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 257–269.

³¹ K. Wyka zauważa, iż „rzeźbiarsko-malarska” nagość była daniną spłacaną pruderyjnej epoce, w której – jak pisze – „nagość muzealna była [...] tolerowana”. Zob. K. Wyka: „*Macie serc waszych wykładowcy...*”. W: *Idem: Wędrując po tematach*. T. 2: *Puścizna*. Kraków 1971, s. 111.

kompozycji kunsztownego erotyku, zmysłowego odsłaniania powabów ciała nadobnej bohaterki utworu, której kształty śnić się miały onegdaj rzeźbiarzowi Venus Pięknotyłej i której się „uśmiechały // dwa śnieżne wzgórki”. Analogiczne zasady określają *Virgini Intactae*, *W Arkadii*, *Wizję lipcową*, *Ekstazę* czy *Posąg Hermesa*, choć, oczywiście, sfera nieautonomiczności wizji jest różnorodna: od delikatnych koincydencji, aluzji do jednoznacznego przyporządkowania. Okazana w tych wierszach rewerencja wobec doskonałości Parnasu skojarzona została z charakterystyczną dla wielu utworów Tetmajera refleksyjną zadumą, retorycznym zdziwieniem czy – niestety nie możemy o tym fakcie zapomnieć – rezonerstwem.

Centralne miejsce w konstelacji sonetów tu opisywanych zajmuje cykl *Świątynia w Pestum*; centralne, gdyż pośrodku; centralne, ponieważ jest cyklem w cyklu i skupia zasadnicze własności obowiązującej tu dykcji poetycznej. Ślady romantycznej refleksji o tajemnicach w ruinach skrywanych i gorzkiej pamięci o nieuchronnym przemijaniu zachowanej w wątpliwych znakach dawnej świetności odcisnęły się bez wątpienia w trzech sonetach składających się na *Świątynię w Pestum*. Także tradycyjny romantyczny konflikt natury i kultury przybiera, że tak powiem, klasyczny kształt:

W otchłań czasu odpływa wieków ciemna chmura –
duch przemian z wolna wyrok za wyrokiem pisze
i jedna trwa li tylko niezmienna: natura.

(s. 396)

To, co wyróżnia ów cykl, wyłania się w drugim sonecie i kontynuowane jest w pierwszych dwóch strofach trzeciego; zaczyna od słów: „Bóg odszedł i zanurzył się w morskiej głębinie”, kończy natomiast metaforą: „z bezdni ryb skrzydlatych wywabiał kaskady”. Z pobjowiska okrutnego czasu powstaje, rodzi się z wyobraźni wykreowany mitologiczny spektakl. Tutaj boski Neptun z trójzębem w dłoni zanurzał się w głębinach, tutaj nimfy i najady mdlały pod jego piersią. Zawiazki fabuły, sugestywne obrazy zaprzeszłego, które ozywają z całą naocnością, igraszki wyobraźni zdają się uzyskiwać status samodzielności, która, rzecz jasna, jest pozorem samodzielności (tak wykreowany świat bujny i obfity odnajdziemy w sonecie *Mastodonty* – tutaj też interesująco i niebanalnie ułożą się relacje między tym, co z kultury, a tym, co z natury). Jednakże ambiwalencja wynikająca, po pierwsze, z konfrontacji przyporządkowania, podległości, po drugie, narzuconej kontekstualności (w obrębie cyklu, w kręgu konstelacji) oraz samoistności dynamicznego obrazka z mitycznej przeszłości jest próbą korekty znanego romantycznego wzorca, przełamania tradycyjnej dygresyjności na rzecz zderzenia „różnoimiennych” światów, poruszania się w przestrzeni odmiennych kodów: mitologicznego, wędrowca absorbującego uroki pejzażu i myśliciela zadumanego nad zmiennością. Nie będę się w tym miejscu spierał z ewentualnym polemistą, czy opisałem wyżej aż korektę, czy tylko retusz. Spod grawitacji romantyzmu nie udawało się młodopol-

skim poetom skutecznie wyrwać. Nowa jakość liryki rodziła się z różnorodnego oporu wobec autokratycznego wzorca, z – powtórzę znaną formułę G. Deleuze'a – różnicy i powtórzenia.

Pora przyjrzeć się wierszom wieńczącym tę najrozleglejszą konstelację sonetów w dorobku poetyckim Tetmajera. Warto w tym miejscu poczynić dygresję: tak bardzo skłonni jesteśmy identyfikować autora *Legendy Tatr* z góorskimi szczytami i siklawami, skądinąd słusznie, że nie dostrzegamy zauroczenia morską głębią, grą fal (tak zatytułował Tetmajer – *Gra fal* – jedną ze swoich powieści), perspektywą horyzontu, w której niebo styka się z wodnym bezmiarem. Żywioł wody wyzwalał siłę wyobraźni, uruchamiał ciąg skojarzeń, symbolizacji, motywów wyrastających z lęków przed ograniczeniem przestrzeni, ich ciasnotą, zamknięciem, słowem: przed omamami klaustrofobii. Napięcie między perspektywą nieskończoności nieba (zob. cykl *Gwiazdy*), nieogarniętego wzrokiem morza i odczuciem nieograniczonej wolności na górkim szczycie a groźbą zamknięcia horyzontów, przytłoczeniem przez poddanie się koniecznościom, zgodą na uwięzienie w płaskiej dolinie – odgrywa podstawową w poetyckiej wyobraźni Tetmajera rolę. „Organizuje” – co rozumiałe – relacje przestrzenne, jest symbolizacją egzystencjalnych rozterek, załęknień i zakłęb. Bywa też, że zależności się komplikują. Ot, choćby w sonecie *Cisza morska*: cisza, która przeraża i tchnie śmiercią, nie pozwala też na żadne, proste metafizyczne pocieszenia („niebo nad wodami zda się być bez Boga”); „bezkres wody”, który jednak nie wyzwala uczucia uwolnienia się od ograniczeń, dotyku nieskończoności; i okręt – porażająca pułapka, z której ujścia właściwie nie ma. Alternatywą jest śmierć rozumiana jako prawo wyboru, nie zaś przymus czy konieczność. Tę – wszakże decyzję podjąć najtrudniej, stąd gorzka jeremiada w finale sonetu:

Głupcy się tylko własną śmierć przyspieszyć boją –
ha! lont zdeptał... Giń więc w powolnej katuszy!...

(s. 409)

„Semantyka” morza zmienną jest; na powierzchni bezmiernej wody oczekuje podróżnika, czy choćby tylko obserwatora doznanie ciszy kojącej bądź przerażającej, odczucie bezkresu i pustki lub swobodnego wzburzenia żywiołów, gry barw. Obok horyzontalnego układu istotne są w owej morskiej grze wyobraźni wertykalne podziały. Odmęty, głębie i przepaście wodne mogą wszakoż okazać się odzyskanym rajem, do którego wstępu mieć nie będzie przytłaczająca i wyjaławiająca świadomość. Ta np., która unicestwia w sonecie *Znad morza*:

Poznanie krew zmienia w proch, piolun i męty,
truciznę w każdym duszy zaszczebia atomie,
nieprzyjaciół straszliwych, pełznących kryjomie,
nigdy nie wyczerpany i zawsze zawzięty.

(s. 408)

Remedium w postaci pochłonięcia przez odmęty okaże się jednak dwuznaczne i zainfekowane sarkazmem:

Tam – – nic nie chcę... Na wieki niechaj mnie pogrzebie
jakiś odmęt, niech zginę tak i znicestwieję,
jak nicestwieją w życiu wiary i nadzieje...

(s. 408)

Można fakt istnienia powyższej konstelacji tłumaczyć biograficznie: najwyraźniej ów zespół sonetów stanowi pokłosie włoskich podróży Tetmajera. Z pewnością spotkanie „panicza z Ludźmierza” z kulturą śródziemnomorską, krajobrazem Południa było wciągającym wyzwaniem, alternatywą, ucieczką od etykiety, nieobojętnością na parnasistowskie inspiracje; ale także ściszym, w żaden sposób bezpośrednio nie sygnalizowanym, dialogiem z korzeniami europejskiej tradycji, prehistorią i teraźniejszością; wszak zapomnieć nie wolno: autorem tych słońcem południa rozjaśnionych sonetów był może najwybitniejszy, a na pewno najgłośniejszy, „poeta Tatr”. Konstelacja złożona z kilkunastu czy, tym bardziej, kilkudziesięciu sonetów jest poważną propozycją sensu, liryczną „wykładnią”, a nawet po czytać możemy ją za rodzaj manifestacji, akt samoświadomości, potwierdzenie przynależności do „cechu” poetów. Ale też błędem byłoby sugerowanie, że konstelacja wyodrębnia się z tomiku, istnieje na prawach samodzielności; trzeba jasno stwierdzić: ów zespół sonetów stanowi integralny składnik tomiku poetyckiego; na styku z wierszami o innej niż czternastowersowa budowie nie ma napięć, panuje tu dobrosąsiedzka harmonia.

W parach

Wielekroć, a precyzyjniej – ośmiokrotnie, układał Tetmajer swe sonety w pary, zespolone wspólnym tytułem bądź pozbawione tego spoiwa. Uzasadnieniem kompozycji dwójkowej jest, rzecz jasna, dopełnianie się sonetów. Interesujące tutaj wydają się reguły owych dopełnień i inwencja, jaką odślania poeta. Sonet *Naprzód! Niech ryczy burza!*... wypełnia historia pasji zdobywania szczytu górskiego i namiętności wywołanych straconą miłością. To rodzaj orzekania. W sonecie do pary – *A jednak, gdyby teraz...* – pojawia się, na kształt rozszerzonego zdania podrzędnego, warunkowość powtórzona anaforycznie po czterokroć. Jakby w każdej strofie zdezawuowana została żarliwość zdobywania górskich przestrzeni jako przede wszystkim ujęcie dla iskrzenia i złości, kompensacja rozczarowań uczuciowych i oznajmienie sentymentalnej nadziei – „A jednak, gdyby teraz”. Poczwórne nawiązanie do sonetu pierwszego – nierozzerwalne. Liryczna opowieść nader banalna, ale sposób złączenia dwóch sonetów unikatowy.

Tradycyjny opis pejzażu odnajdziemy w pierwszym sonecie mikrocyklu – *W Kościeliskach w nocy*. Inicjuje go wyraz-zdanie: „Cisza.” W sonecie drugim powtórzy się echem: „Jaka cisza!” Dźwięki zatem w tym górskim pejzażu staną się dominujące; kontury bowiem zacierają się w oparach mgławic. Pierwszy z utworów ujawni ów proces, gdy mrok powoli wkracza w leśne ostępy i schodzi w doliny, igrając gamą odcieni i cieni. Wszakże ów drugi sonet będzie już opisem tętniącej własnym, tajnym życiem nocy, która poraża, budzi lęk, zadziwia dynamiką, pulsacją pod powłoką bezruchu, przyciąga czarem sekretu. Zmysłowość zjawiska przechodzenia dnia w noc w sonecie pierwszym dopełniona przez tajemne życie, tętno nocy w drugim, impresjonizm pierwszego i nastrój grozy, niezwykłości, oznak baśniowości w drugim tworzą zróżnicowaną jedność, pod patronatem wspólnego tytułu: *W Kościeliskach w nocy*.

W sonetach *Ach, jakże żal mi* oraz *Snem-że to będzie!?* „rymują się” tą samą postacią ostatnie wersy: „zostaje tylko jedno: żal daremny”. Jediną drobną różnicą stanowi wielokropek na końcu sonetu pierwszego, a zatem jakby zapraszający do następnego, którego kwestię o „daremny żal” wieńczy ostateczna kropka. Wiersze traktują o tym samym zjawisku: podstępności śmierci, która „jak złodziej wszystko podkrađa”, oraz nietrwałości tego, co piękne, wysublimowane, idealne. Jednakże w sonecie pierwszym brzmi wyraźnie surowy ton funeralny i temat bezlitosnej śmierci, tonacja narzekania, w drugim – retoryczne bujności w postaci nagromadzenia zdań wykrzyknikowych i, głównie, pytających oraz temat snu, pojmowanego jako epistemologiczne poszukiwania, wątpliwości i złudzenia (przywołany zostanie tu platoński wątek pieczary i promienia słonecznego). W wierszu pierwszym przyczyny nostalgii są dowiedzione, a końcowe sentencjonalne orzeczenie stanowi jeszcze jedno potwierdzenie nie budzącego zastrzeżeń „daremno żalu”. W kolejnym zaś: oczekiwanie, iż promień słoneczny rozświetli głuchą pieczarę „baśnią, legendą, kościołem // światła i blasku”, rozwiane zostało ostatecznie końcową klauzulą. Dwa sonety, różne strategie liryczne, dwa języki – jeden problem, ale z różnych pozycji postrzegania.

Bywa też zestawienie z pozoru przypadkowe i niczym nie uzasadnione. Sonet *Wieczorem* to spokojny, prostymi środkami literackimi dokonany opis gór w porze zachodzącego słońca, trochę przypominający poetykę naturalizmu, z charakterystycznym dlań opisem pozbawionym komentarza (bądź też znacznie ograniczonym); nie będzie nadużyciem antycypacji, tak sądzę, wskazanie w skromnym, prostym i wyciszonym obrazku górskiego krajobrazu znamion, które objawiają się w poezji skamandrytów. *Widziałem wizję cudną...* – to schematyczne zestawienie snu o „błogości bezkresnej” i „strupieszalej Mumii” z ostateczną, mentorską konkluzją: „to życie ludzkie – i ludzkie, i moje...” Jedynym, ale istotnym łącznikiem tych sonetów jest ostatni wers pierwszego z nich: „straszalna obojętność z gwiazd się wyotchłania”.

Istnieje zespół liryków autora *Na Skalnym Podhalu*, które uznać należy za szczególnie osobiste i intymne. Z biegiem lat coraz usilniej poezje Tetmajera stawały się „raptularzem” jego uczuć, lęków, rozczarowań. Także wspomnień! Takim właśnie opisem-wspomnieniem jest sonet pierwszy; górale wiążą snopki może i dzisiaj, podobnie jak trwałym elementem krajobrazu jest dym unoszący się z ognisk pasterskich, ale to nade wszystko kraina młodości poety. Tetmajer, znawca i piewca urody życia, doznał z przejmującym okrucieństwem jego tragizmu. Niewątpliwie własne obsesje skrywają się w jego poezji, jakiś cień śmierci, obumierania, rozpadu zawsze im towarzyszy. Ten właśnie bardzo osobisty stygmat odcisnięty na obu sonetach pozwala sądzić, że *Wieczorem i Widziałem wizję cudną...* – to para niedobrana, trochę skłócona, jakby obojętna wobec siebie, ale przecież para.

Zdarzają się też zestawienia sonetów, które właściwie tylko formalnie dzielą się na dwa wiersze; drugi jest naturalnym ciągiem pierwszego. Tak jest w „dwójsonecie” *Czarodziejskie łabędzie*. Erupcja dźwięków i barw, by wywołać „ogród widzeń, dawno zapomniany”. Szczególny kontrast tkwi w owej parze: siedem strof pokazu poetyckiej wirtuozerii, oczarowania niesamowitym pięknem zorzy, czyli dynamicznymi, nieporównywalnymi z niczym cudami na niebie wymalowywanymi; „obrazami” tyleż o walorach estetycznych, co o charakterze metafizycznym. Tyleż urzekającymi, co przerażającymi. A wszystko to w rytmie regularnego trzynastozgłoskowca, w „melodii” powtórzeń (choćby wyeksponowanej w drugim sonecie partykuły „li”), licznych paronomazji („złoty i płomienny // trwa obłok”), rozbudowanych szeregów przymiotnikowych („i zwiwna, złotna, spłynna poćma modroblada”) czy charakterystycznych złożeń („głęb lila-modra”, „rdzawofioletowy dym”). Bogata ornamentyka poetycka jednakowoż staje się częścią procesu wspominania, powtórzenia i odtworzenia; powtórzenia-odtworzenia w dwojakim sensie: powrotu do minionych krajobrazów, wrażeń i uczuć im towarzyszących oraz ponowienia, iteracji kształtu poetyckiego wysłowienia, w którym to zjawisku ścierają się tendencje poszukiwania nowego w znanym i oswojonym, gorzkie doświadczenie limitujących granic dla owych kształtów oraz przekorna wiara w niepowtarzalność powtórzeń. I cała ta wielobarwna i wielodźwięczna feeria kontrpunktowo przycicha w dwóch końcowych strofach drugiego sonetu, bujne obrazowanie przemienia się w chmurny komentarz:

i sonetu melodia znowu mi zagrała,
i spojrzalem na kopce życia – czy kurhany...

(s. 900)

„Sonetu melodia znowu mi zagrała”, a było to w roku 1907, wtedy bowiem Tetmajer napisał cykl *Czarodziejskie łabędzie* i miał za sobą znakomitą większość sonetopisarskiej aktywności, przed sobą zaś ledwie

drobne rzuty pióra w postaci cyklu *Dawne godziny w Tatrach* czy *Wyżne Hagi po latach*. Czyli głosy tęsknoty za minionym, cierpliwego ochrania-
nia wiecznotrwałości wspomnień, uznania w nich świadectwa tożsamości,
uzasadnienia ludzkiego bytu. Pogłosy, a tak też mamy prawo czytać te
wiersze, rzewnego, sentymentalnego powrotu do blasków młodości, nieco
naiwnej wiary w moc wskrzeszania przeszłego – nie przesłaniają przecież
tragizmu wyłaniającego się z konsekwencji przemijania: bezpowrotności
pewnych doznań, które odżywają tylko we wspomnieniu, pogodzenia się
z ograniczeniami narzuconymi przez zgłaszające niedoskonałość ciała, zas-
nuwającego horyzont cienia skończoności.

Powróćmy jednak do reguł składania sonety w pary. Zwykle dopełniają
się one, jakby wzajemnie oświetlają. Czasem przypominają „dwutakt”, ten
sam temat w różnych układach rytmicznych. To znowu pozbawione wi-
docznych śladów nawiązań zdają się wymagać poszukiwań spoin w głębo-
kich warstwach znaczeń. Bywa, iż tworzą ośmiozwrotkowy liryk rozpisany
na dwa sonety. Najwyraźniej czternastowersowy gorset był za ciasny,
podwojenie natomiast możliwości pozwalało na pełnię poetyckiej artykula-
cji. Sądzę też, że zgrabna postać tak tworzonej pary dobrze odpowiadała
wymaganiom i oczekiwaniom poety.

I pojedynczo

Osamotnionych, pojedynczych sonetów znajdziemy w twórczości Tet-
majera 13; głównie mają one charakter deklaracji światopoglądowej (*Nie
wierzę w nic..., XIX wieku*), tudzież tradycyjnie postać opisów krajobra-
zów górskich skojarzonych z ujawnieniem stanu „duszy”, diagnozą ludz-
kiej kondycji (*Schnąca limba, Daleki świat, Orzeł*). Obecna tu także bę-
dzie tematyka erotyczna, ślad atawizmu gatunkowego (*Jesteś... Lecz kę-
dy?..., O ostatniej, ostatniej...*). Wydaje się, że „sieroce” sonety zręcznie
przecież wkomponowane w szereg wierszy zbieżnych wspólnym tematem
i nastrojem – integrują się z otoczeniem, mają, po prostu, status jeszcze jed-
nego wiersza. Ich kształt sonetu schodzi na drugi plan; czasem zdaje się
motywowany potrzebą pokazu sprawności stylistycznej, sprostania wymo-
gom trudnej kompozycji, chęcią przywołania referencji estetycznych.

Dlaczego sonety, dlaczego w zespole?

Najchętniej komponował Tetmajer sonety w zespoły, łączył i spajał na zasadzie wspólnoty idei, nastroju, rzadziej – ożywiania czy odżywiania gatunku onegdaj koherentnego, który miałby upostaciować się w cykl sonetowy (poemat opisowy, poemat filozoficzny czy baśń). Genologiczne korzenie takich cykliów jak *W Kościeliskach w nocy*, *Świątynie w Pestum* czy *Dawne godziny w Tatrach*, przypominające, iż początków należy poszukiwać w kształcie poematu opisowego, na przełomie wieków zdają się już problemem drugoplanowym. Po pierwsze, są krótkie, stąd te gatunkowe zależności są słabe; po wtóre, otoczenie literackie nakazuje pamiętać o samodzielności liryki, doświadczeniu parnasizmu, impresjonizmu i symbolizmu. To raczej z krótkiego wiersza przez dodawanie tworzyły się większe kompozycje; rzadko zaś cykl powstawał na skutek rozbicia większej całości. Zasada amplifikacji dominowała w twórczości Tetmajera.

Sonet postrzegany był wówczas jako akt samoświadomości, manifestacja wtajemniczenia i konfirmacji, potwierdzenie przynależności do „cechu” poetów. Możliwości i ograniczenia tego gatunku lirycznej wypowiedzi, eksponowane w licznych autotematycznych sonetach, stanowiły w tej perspektywie drugoplanowy problem wobec implikowanej deklaracji: „jestem sonetem właśnie” (tylko i aż...). Zjawisko to potwierdza procesy szerszej natury, gdyż – co m.in. zauważa R. Nycz – „W literaturze przedmiotem uwagi zaczynają się stawać kwestie techniczno-profesjonalne oraz autonomiczne cele, czego efektem jest wzrost samoświadomości pisarskiej, autoteliczności i samokrytyczności sztuki.”³² Czasem skryta, niejednokrotnie jasno deklarowana (por. sonety o sonetach Tetmajera, Przesmyckiego, Koczorowskiego) potrzeba konfrontacji, dowiedzenia mistrzostwa w poetyckim kunszcie, rodzaj prowokacji wobec ograniczeń i oczekiwań.

Sonet miał świadczyć o finezji, wirtuozerii i solidnym zakotwiczeniu w tradycji poetyckiego wystąpienia, a przecież tkwi w nim również, w pewnym sensie, ontogenetyczny (por. związki z włoską poezją ludową, tzw. strambotto; także flirt poetycki w wykonaniu A. Morsztyna) ślad sytuacji pragmatycznej, trywialnego bądź infantylnego rymowania na użytek osobisty. Tyleż splata się, co pozostaje we wzajemnym najeżeniu się, nastrojeniu: wysublimowana muza i produkcja masowej kultury, estetyzm i funkcjonalizm, wysmakowane i gminne, wysokie i niskie. To zware i odpychanie się jakże różnych poziomów, decydujące dla kształtu kultury z przełomu wieków, bodaj w sonecie właśnie objawiło się ze szczególną siłą. W gatunku, który wysokim artyzmem chciał „emablować”, jednakże

³² R. Nycz: *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*. W: Idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 31. Por także J. Kolbuszewski: *Młodopolskie sonety o sonetach...*

wskutek nadproduktywności narażał się na różnorodne ułomności „wielkich serii”.

Wszelako dla Tetmajera sonet jest nade wszystko gwarancją zestrojenia, symetryczności, konstrukcyjnej zwartości. Zdaje się sądzić podobnie jak A. Lange, który we wstępie do *Księgi sonetów* orzeknie: „Sonet ma w sobie jakby symetrię architektoniczną; cztery jego części – to cztery kolumny, na których opiera się idea wewnętrzna, w jego kształtach zawarta”³³. W innym zaś miejscu dostrzeże:

Teofil Gautier nazywa sonet fugą muzyczną, w której wszystko dąży do końcowego ostrza, wszystko przygotowuje czytelnika do niespodzianki, jaką ostatni wiersz ma wygłosić. W sonecie myśl może być wyrażoną tylko w swoich najbardziej ześrodkowanych, najbardziej kwintesencjonalnych wyrazach.³⁴

Zjawisko gorączkowego poszukiwania nowych form ekspresji, ogłaszane po wielokroć votum nieufności wobec tradycyjnych kształtów pisarstwa, rozluźnienie, by nie powiedzieć, destruowanie więzów, spoiw, które czyniły z tekstów literackich utwory „dobrze zbudowane” (dekompozycja powieści, poematy prozą, vers libre, fragmentaryczność) – skłaniało do tęsknoty za konstrukcją, esencjonalnością, ładem. Sonet ze swą proporcjonalnością zaspokajał tę potrzebę; stawał się symbolem stałości i powtarzalności, na swój sposób godził w zjawisko ekspansji różnorodnych „dzieł otwartych”, opartych na sugestii, „niedomkniętych”. A jednocześnie przez fakt formowania się w cykle respektował sonet młodopolskie prawa do całości, syntezy, koincydencji.

Kazimierz Tetmajer w liście do swego przyjaciela, Ferdynanda Hoesicka, wyraził się o sonecie z dobroduszną bezpretensjonalnością:

Owszem, dla mnie sonet jest bardzo sympatyczną formą, ponieważ mię po prostu zamyka, zmusza do koncentracji.³⁵

Zmusił się poeta ponad sto razy do koncentracji, potem znowu zmuszał się do łączenia sonetów w najróżniej uformowane cykle. To „zmuszanie się” przysporzyło czytelnikom wiele „niewymuszonych” przeżyć...

³³ A. Lange: *Przedmowa do: Księga sonetów poetów polskich*. Warszawa 1899, s. 6.

³⁴ Ibidem, s. 7–8.

³⁵ List Kazimierza Tetmajera do Ferdynanda Hoesicka z 24 I 1896 roku. Rękopis w Bibliotece Narodowej, sygn. 2988. Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 203.

III. Tetmajer czyta Słowackiego

Cudze czy własne?

Potrafił się pieklić z powodu aluzji, sugestii tylko, tym bardziej oskarżenia o zapożyczenie, powtarzanie cudzych wzorców, literackie wpływy. Był w ogóle drażliwy, jak to poeta, ale swego prawa do oryginalności bronił ze szczególną mocą, a powiedziałbym nawet – zawziętością. Bynajmniej nie kreślił tu „portretu” Słowackiego, to charakterystyka Tetmajera. Deklarował on w liście do Hoesicka: „Jestem samoukiem w poezji raczej niż uczniem poetycznych szkół.”¹ Gorszył się na podejrzenia: „W ogóle jest mniemanie, że wyszukuję »nowych« wyrażen po starych słownikach; nigdy żadnego nie miałem w ręku.”² Rozsierdził się nie na żarty po recenzji T. Sobolewskiego³. Pisał do Feldmana, z którym jeszcze wówczas żył w zgodzie: „[...] zarzucono mi 36 plagiatów z rzeczy, których ja pod słowem honoru nie znam. [...] Rozumie Pan, że pasja może ogarnąć, gdy Panu zarzucają reminiscencję z rzeczy, o której Pan pierwszy raz słyszy.”⁴ Rozgoryczony musiał stawiać czoło pomówieniom o kradzież góralskich gawęd, zebranych przez Jędrzeja Suleję; tyleż pedantyczne, co często niepotrzebne odnotowywanie w przypisach *Skalnego Podhala* zapożyczeń fabuł, a nawet wyrażen góralskich – to, oprócz osobistych rozrachunków, również syndrom pożądanej oryginalności i uświadamianej zależności. Rozumiał, niewątpliwie z czasem coraz lepiej, ów nieuchronny dylemat, o którym wnikliwie pisał Irzykowski: „Wszelka twórczość w ogóle stanąć musi raz przed zagadnieniem twórczości wtórnej, czyli – jak by je inaczej nazwać można – przed zagadnieniem zwierciadła, i przewyciężyć

¹ List K. Tetmajera do F. Hoesicka, z dnia 9 II 1895 roku. Rękopis, sygn. 2988. Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*. Kraków 1969, s. 78.

² List K. Tetmajera do F. Kvapila, z dnia 9 III 1899 roku. W: *Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kvapilem*. Oprac. J. Magnuszewski. „Pamiętnik Literacki” 1951, s. 265.

³ Zob. T. Sobolewski [rec.]. „Przegląd Literacki” 1898, nr 12/13.

⁴ List K. Tetmajera do W. Feldmana, z dnia 18 VII 1898 roku. Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 81–82.

je.”⁵ Ale niełatwo oswajał tę prawdę. Namiętne oświadczenie przedłożone w liście do Hoesicka, a zdarzyło się to w roku 1888, zabrzmi trochę buńczucznie, a przez to odsłoni skryte lęki; posłuchajmy: „Ja jestem ja i nikt więcej – i każdy pisarz to sobie powiedzieć powinien.”⁶ Najwyraźniej problem tożsamości artystycznej, charakteru komunikacji z czytelnikiem, nierozstrzygnięty i skomplikowany, skupiał uwagę i emocje poety przez lata; był dylematem, któremu ciągle musiał stawiać czoło. W recenzji *Z powodu poezyj Z. Dębickiego* narzekał:

U nas przede wszystkim poezję polską współczesną czyni się zależną od poezji Zachodu, a poetów zależnych jednych od drugih. [...] Jeszcze u nas nie rozumie się tego, [...] że współcześni poeci polscy, hiszpańscy, niemieccy, francuscy, angielscy, włoscy i w ogóle z zachodu Europy nie tylko muszą mieć między sobą powinowactwo duchowe, lecz go nawet między sobą muszą mieć z wielu względów więcej.⁷

Obawa przed etykietującymi koneksjami łączy się tutaj z wiarą w niepowtarzalność; i nie ma w tym, jak sądzę, pozy, to rodzaj wyzwania, dążenia i stawiania sobie wymagań, którym sprostać niesłychanie trudno. Trudno nie tylko z powodu częstych okresów zniechęcenia i dezynwoltury, jakim poddawał się poeta, oraz z powodu spolegliwego dostosowywania się, co jakiś utwór, do bynajmniej niewysokoartystycznych oczekiwań czytelników, lecz również dlatego, że Tetmajer rozumiał doniosłość i niezbywalność owych związków, zależności i – jak je wówczas nazywano – wpływów. Zwierzy się Konstantemu Górskiemu: „[...] w mojej pięknej prozie dużo więcej jest cytat z Goszczyńskiego, niż z mojej własnej głowy”⁸. Przyzna się też w liście do Hoesicka: „Co na mnie wywarło wpływ, to *Kondor* Leconte de Lisle’a, Leopardiego rezygnujący pesymizm.”⁹ Jednakże naczelne miejsce partnerów tekstualnej gry należy się bez wątpienia Słowackiemu¹⁰ i Mickiewiczowi, właśnie w takiej kolejności. Wcześniej, bo

⁵ K. Irzykowski: *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze*. W: Idem: *Walka o treść. Beniaminek. Pisma*. Red. A. Lam. Kraków 1976, s. 14.

⁶ List K. Tetmajera do F. Hoesicka, z dnia 1 X 1888 roku. W: *Z korespondencji literackiej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*. Oprac. B. Sitek. „Przegląd Humanistyczny” 1968, z. 4, s. 137.

⁷ K. Tetmajer: *Z powodu poezyj Z. Dębickiego*. W: Idem: *Notatki literackie*. Warszawa 1916, s. 109. J. Krzyżanowski, dostrzegając w sądach wyrażonych przez Tetmajera w tej recenzji wyłącznie odreagowanie po latach na zaczepkę T. Sobolewskiego, najwyraźniej nie docenia teoretycznoliterackich refleksji tam zawartych. Zob. J. Krzyżanowski: *Wstęp do: K. Tetmajer: Poezje wybrane*. BN I 123. Wrocław 1968, s. XIII–XXIV. W interesującej nas tu sprawie koneksji literackich por. rozdział *Kultura literacka modnego poety*, s. XVII–XXV.

⁸ List K. Tetmajera do K. M. Górskiego, [b.d.]. Mogłem się nań powołać dzięki uprzejmości p. M. Karmańskiej.

⁹ List K. Tetmajera do F. Hoesicka, z dnia 9 II 1895 roku. Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 78.

¹⁰ Zagadnienie recepcji romantyzmu na przełomie wieków opisał T. Weiss: *Romantyzm a genealogia polskiego modernizmu*. Warszawa 1974. Również por. H. Floryńska: *Spad-*

w 1888 roku godził się pokornie Tetmajer na ten patronat; przyznawał: „Dziś jeszcze są na mnie np. niezatarte ślady studiów romantyków, to prawda.”¹¹ Przypomnę, że w introdukcji zbioru *Na Skalnym Podhalu*, w opowieści *Stara książka i stara pieśń*, wspomina poeta pośród leżących na stole ksiąg „parę tomów Słowackiego w lipskim wydaniu Brockhausa.”¹² Z korespondencji zaś T. Boya-Żeleńskiego do Tetmajera wynika, że były to książki pierwszej potrzeby¹³. Po latach natomiast wspominał z rozrzewnieniem *Pisma pośmiertne*: „W tego Słowackiego [czyli mistycznego – J. J.] zatapiali się wówczas z rozkoszą poeci, artyści. Te trzy tomiki, razem oprawne, widywałem zawsze na biurku Kazimierza Tetmajera.”¹⁴

Potem relacje ułożą się burzliwie, opinie o Słowackim poczną się zmieniać, ale więzy nigdy nie zostaną zerwane. W dzienniku Tetmajer stwierdzał o autorze *Beniowskiego*: „widzę jego genialność”¹⁵, ale w tym samym też czasie potrafił z właściwym sobie niepomiarkowaniem osądzić, że „Słowackiego fantazja jest niemowlęca przy Shelleyowskiej.”¹⁶ Minie prawie dziesięć lat i nadal do artystycznego samookreślenia wielcy romantycy okażą się niezbędni. Ponownie w gorączce zadeklaruje:

Słowacki jest genialny, mistrz, archanioł słowa, co chcesz, ale Mickiewicz jest taki pełny, jak potężny dzwon brązem i spiżem bijący. Nie stać mię na to, żebym coś stworzył sam, ale będę chciał odwrócić koryto od wodospadów Słowackiego, do fal Mickiewicza.¹⁷

kobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu. Wrocław 1976. Ostatnio ową tematykę podjęła M. Podraza-Kwiatkowska w artykule: *Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm.* „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 33–43. Por. także artykuł E. Pawlik: *Słowacki wśród poetów Młodej Polski.* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. S. I, z. 20. Łódź 1961, s. 69–85. Tetmajer jednak został w tych badaniach, poza drobnymi uwagami w artykule E. Pawlik, pominięty. Nie zainteresował się również relacjami Tetmajer – Słowacki I. Matuszewski, autor rozprawy: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze.* Natomiast niezawodne i ciekawe, mimo staroświeckiego stylu uprawiania historii literatury i plotkarskich zwyczajów, okazują się spostrzeżenia F. Hoesicka (choć, oczywiście, nie z wszystkimi sugestiami można się zgodzić). Zob. F. Hoesick: *„Siła fatalna” poezji Słowackiego. Przyczynek do sławy pośmiertnej.* Kraków 1921.

¹¹ List K. Tetmajera do F. Hoesicka, z dnia 1 X 1888 roku..., s. 137.

¹² K. Tetmajer: *Na Skalnym Podhalu.* Kraków 1987, s. 47.

¹³ Por. *Listy Tadeusza Żeleńskiego do Kazimierza Przerwy-Tetmajera.* Oprac. B. Winkłowa, „Twórczość” 1966, nr 9, s. 64.

¹⁴ T. Boy-Żeleński: *Trochę anegdoty.* W: Idem: *Znasz li ten kraj? ... i inne wspomnienia.* Pisma. T. 2. S. I. Warszawa 1956, s. 275.

¹⁵ Zob. B. Sitek: *Nieznany dziennik Kazimierza Tetmajera „Przegląd Humanistyczny”* 1965, z. 2, s. 138.

¹⁶ Ibidem, s. 137.

¹⁷ List K. Tetmajera do F. Hoesicka, z dnia 23 X 1897 roku. W: *Z korespondencji literackiej K. Przerwy-Tetmajera...*, s. 139.

Już jednak w dwa lata po tym oświadczeniu napisze cykl dziesięciu li-
ryków zatytułowany: *W pięćdziesiątą rocznicę śmierci Juliusza Słowac-*
kiego, a w czas rezygnacji z aktywności artystycznej, w roku sprowadzenia
prochów Słowackiego do Polski – opublikuje dwa wiersze: *Na sprowadze-*
*nie zwłok Słowackiego*¹⁸ w „Wiadomościach Literackich” i *Słowacki w*
*„Świecie”*¹⁹. Wiersze to dziękczynne, wiersze pochwalne – kontynuujące
tradycję okazjonalnych panegiryków przez Tetmajera popełnianych. Każdy
jednak nieco inny. Cykl *W pięćdziesiątą rocznicę...*, poza niezbędnymi
rocznicowymi serwitutami, eksponuje heroizm postawy artysty-mistyka
i wyznacza wektory dla zbłąkanych z końca wieku. Tetmajer tyleż kadził ro-
mantykwowi, co starał się uwierzytelnić własną poezję, dopisać się do wznio-
słej tradycji. Panegiryk kolejny – *Na sprowadzenie zwłok Słowackiego*,
utwór pisany niewątpliwie na zamówienie, odpowiadał potrzebom propagan-
dowym; poeta „skroił” tak autora *Kordiana*, by ten urósł do rangi naczelnego
patrioty. Wiersz ostatni, skromnie zatytułowany – *Słowacki*, budzi moją
konsternację. Nie wiem bowiem, czy Tetmajer tak bardzo utracił władzę nad
poezją, tak bardzo pomieszały mu się gusta, że nie dostrzega komiczności tej
rymowanki (przedstawię próbkę: „Król-Duch jest tutaj potęgą, // która
w trzewia sięga ręką, // I opasał ziemię wstęgą, // Bo ją swą kupował mę-
ką.”²⁰), czy też to kpina z hołdowniczego obyczaju na użytek polityki²¹. Pew-
na znajomość tej twórczości podpowiada mi tę drugą interpretację.

Recepcja, związki i relacje były więc pełne namietności, fascynacja
mieszała się z irytacją i zdystansowaniem, ale – co tu jest nader charaktery-
styczne – osobliwym katalizatorem postawy Tetmajera wobec Słowackiego
i jego twórczości pozostawał Mickiewicz. Z aforystyczną zgrabnością rzecz
ujął Boy-Żeleński: „Mickiewicz to był niejako ślubny mąż; zdradzało się
go ze Słowackim.”²² Złośliwość i ironia losu są tu rzeczywiście zdumiewa-
jące; historia „antagonizmu wieszczów”²³, kryteria i oceny, które jej towa-
rzyszyły, nawet stylistyka sporów między romantykami – nie tylko określa-
ły sposób ich postrzegania po latach, ale stały się formułą krytyczną
o znacznej żywotności. Naturalnie mam na myśli opinię Mickiewicza, że
„poezja Słowackiego jest to kościół bez Boga”. W liście z roku 1897
o Mickiewiczu powie „panicz ludźmierski”: „odświeżyłem sobie tę bestię,
która jest rzeczywiście czymś nadprzyrodzonym i przy której wszyscy inni
nasi poeci są karły”. I w tym samym akapicie doprecyzuje: „Rozpienili go

¹⁸ Zob. K. Przerwa-Tetmajer: *Na sprowadzenie zwłok Słowackiego*. „Wiadomości
Literackie” 1927, nr 26.

¹⁹ Idem: *Słowacki*. „Świat” 1927, nr 26.

²⁰ Ibidem.

²¹ Zob. T. Boy-Żeleński: *Trochę anegdoty...*, s. 278. Píše tam o sprowadzeniu zwłok
Słowackiego w roku 1927: „Oto w końcu – apoteoza. Cały naród... z miłością... wieszcz...
trumna... prochy... To znaczy, partie strzelają tymi prochami do siebie.”

²² Ibidem, s. 275.

²³ „Formuła” pochodzi od tytułu książki M. Kridla: *Antagonizm wieszczów. Rzecz
o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*. Warszawa 1925.

tylko jak Słowacki [...].”²⁴ Lektura „antagonizmu” między wieszczami determinowała w jakimś sensie rozumienie przez Tetmajera procesu historycznoliterackiego, miała również wymiar wzorca, wedle którego określał własne perypetie literata zmagającego się z rywalami. W przyjacielskiej recenzji plotkarskiej biografii autorstwa F. Hoesicka (*Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki*) po mistrzowsku wybrnął z pułapki pisania przychylnie o książce, której nie cenił – połowę recenzji poświęcił na przedstawienie własnych refleksji o poecie. Splątanie, a lepiej powiedzieć – szczepienie losów wielkich romantyków najwyraźniej nie jest dla Tetmajera tylko fabułą z przeszłości, dowodzi ono pewnych prawidłowości na Parnasie, gdzie twardego rywalizowania nie przesłonią artystowskie westchnienia, ujawnia psychomachię – nieważne czy realną, czy wykreowaną przez obserwatorów, gdyż i w tej drugiej postaci jest ona faktem, a w końcu wskazuje etyczny wymiar literackich pojedynków, które mają to do siebie, że w ocenach współczesnych i potomnych umyka gdzieś perspektywa indywidualnej krzywdy, spoza wielkiej literatury już niewidocznej. A teraz dowody. Tetmajer stwierdził:

Że Mickiewicz czuł się królem poezji polskiej, to fakt – i miał do tego najzupełniejsze prawo, ale że się Słowackiego w głębi duszy bał, na to ja bym przysięgał.

Z pasją też opisywał:

Odsuńmy już kwestię doktora Bécu w *Dziadach*, gdzie Mickiewicz jest bądź co bądź okrutny dla jego rodziny – lecz wszędzie, gdzie styka się Słowacki z Mickiewiczem, spotyka się albo z żółciową pochwałą albo wprost z niechęcią, lub z barbarzyńską poniewierką, jak wówczas np., gdy go Mickiewicz wypędza z posiedzenia Towiańczyków, krzyząc nań: „Paszoł won, durak!”

(T. 3, s. 374)

Dostrzegał powtarzalność sytuacji, ale i oburzał się:

Każdy z największych poetów XIX wieku miał swojego Shelleya: Goethe Schillera, Victor Hugo Musseta, Puszkina Lermontowa, Mickiewicz Słowackiego – stosunków jednak takich, jak u nas, nigdzie nie było, nigdzie też takiej brutalności ze strony silniejszego.

Z pewnym zażenowaniem komentował:

Co równie podobne, że Słowacki, tak samo jak Shelley przed Byronem (tylko nie tak pochlebco, niesmacznie i bez godności), uniżał się cza-

²⁴ List K. Tetmajera do F. Hoesicka, z dnia 23 X 1897 roku. W: *Z korespondencji literackiej K. Przerwy-Tetmajera...*, s. 139.

sem przed Mickiewiczem; podobnie znów Shelley, wprawdzie nie publicznie, ale prywatnie, w listach, wymyśla na Byrona, co się tylko da.²⁵

Środowiskowych plotek, hierarchii i ocen krążących pośród literatów nie należy traktować wyłącznie jako socjologicznych czy biograficznych przypadkowych anegdot. Współkształtowały one, czasem wprost, niekiedy pośrednio, strategie zachowań pisarskich, współdecydowały o literackich wyborach. Tetmajer, bywało, ignorował opinie o nim ferowane, co było raczej aktem „wielkopańskiego” lekceważenia niż braku zainteresowania, częściej jednak aktywnie reagował: protestował, uprzedzał ciosy krytyki, szydził i parodiował, rywalizował bądź próbował aktywnie kontynuować. Faktem jest, że czynił wiele starań, by w jego poezji nie zabrakło Boga, by nie traktowano go jak wirtuoza bawiącego się w igraszki słowne (oczywiście, nie mam tu na myśli określania stosunku do wiary, tym bardziej deklaracji wyznaniowej, choć refleksji metafizycznej z upływem czasu przybywało w tej poezji). A prawdopodobnie takiego zaklasyfikowania się obawiał. Stąd tak ostre reakcje na wypominanie mu zapożyczeń, stąd awantura z Sobolewskim, który dostrzega w poezji Tetmajera uroczą powierzchnię i pustkę w środku (przypominam też wcześniej przytoczony schemat Prokopa). Powtarza się zatem zabójcza opinia Mickiewicza o Słowackim, trwa, gdy dawno już zabrakło jej bohaterów, jej sugestywność również po latach okazuje się groźną bronią krytyczną.

Podstawowe jednak wyzwanie, brzemiennie zresztą w skutkach dla całej formacji z przełomu wieków, zawiera się w kontrowersji: oryginalne czy wtórne, własne czy cudze, epigońskie czy twórczo kontynuujące?²⁶ Jasne jest, że okazali się tu moderniści dziedzicami problemów kluczowych dla romantyków. Jasne jest także, iż ów okres szczególnie intensywnej absorpcji półwiekowych zapóźnień w stosunku do literatury zachodnioeuropejskiej sprzyjał podejrzeniom i oskarżeniom o twórczą inercję, czy – jak to wówczas nazywano – „pożyczki”. Kategoria oryginalności ma właściwie charakter ideologiczny (postać postulatywną) i – by tak powiedzieć – terapeutyczny. Natomiast skala i poziom „cudzożywności” w literaturze są, oczywiście, zróżnicowane: od aktywnej kontynuacji, przez epigonizm, aż po literacką „kradzież”. Ustalanie granic i próba specyfikowania kryteriów – mogą być nadzwyczaj zawodne i złudne. Dla prezentowanych tutaj „koneksji” twórczości Tetmajera i Słowackiego ważny jest fakt szczególnej wrażliwości na wszelkie zawłaszczenia w literaturze i jednocześnie dość powszechne przekonanie, wyrażane przez krytykę, że takie zawłaszczenia mają powszechny charakter²⁷.

²⁵ Wszystkie cztery cytaty pochodzą z recenzji: K. Tetmajer: *O życiu Juliusza Słowackiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 27.

²⁶ Piszze na ten temat S. Bałbus: *Miedzy stylami*. Kraków 1993, s. 177–194.

²⁷ Zob. np. M. W. Kozłowski: *Epigonizm współczesny*. „Ateneum” 1901, T. 2, s. 241–250.

„Illa” i „Anhelli”

Zadebiutował Tetmajer poematem prozą, zatytułowanym *Illa* (1886). W roku następnym opublikował wierszem spisana *Allegorię* (1887). Patronat Słowackiego i jego *Anhellego* w przypadku *Illi* jest tak oczywisty, że zrezygnować możemy ze szczegółowego przedkładania dowodów. Okaza się one zresztą w całej pełni w trakcie analizy intertekstualnych związków. Liczne powinowactwa *Allegorii* z *Panem Tadeuszem* (budowa wiersza, jego rytm, potoczność frazy, znane i powtórzone za Mickiewiczem wątki) oraz *Dziadów* cz. IV (bohaterem nieszczęśliwy kochanek) – wskazują tradycję mickiewiczowską, wyznaczają trakt, po którym poeta nie będzie wprawdzie szczególnie konsekwentnie podążał, ale pozwoli on, ów trakt, określić orientację w przestrzeni. Ślady Słowackiego w twórczości Tetmajera zdają się tworzyć kręte i splątane ścieżki (by trzymać się już tej metaforyki turystycznej), które odślaniają urok bujności i niespodzianki, ale i na manowce sprowadzić mogą. Już zatem u początków twórczości więzy zostały zadzierzgnięte, które Tetmajer, bywało, próbował nawet rozplątywać, ale ani mógł, ani chciał ich rozcinać.

W roku 1886, a więc wówczas, gdy powstała *Illa* – pozytywiści pisali swe najlepsze i najpopularniejsze powieści. I to jest kontekst inicjacji poetyckich Tetmajera. Po latach spróbuje sił w powieściowym rzemiośle, w początkach jednak, wyniesiona również z domu rodzinnego, pamięć oraz więzi z romantyzmem i romantykami są nader silne. Wobec ówczesnych powieściowych przewag odwołanie się do Słowackiego można uznać za próbę poszukiwania własnego tonu, choć to ton przez autora *Króla-Ducha* nastrojony. Próbę, co prawda, ułomną i bardzo niedojrzałą, kompromisów pełną, ale też w owej niedojrzałości i wewnętrznej skazie – interesującą.

Podobieństwa kompozycyjno-stylistyczne, zbieżność motywów i koincydencje ideowe wskazują na skalę zależności. Wszak już sam tytuł poematu z powtórzonym dwukrotnie „Il” przywołuje Anhellego „czystego jak lilija”²⁸, a także imię zbrodniarki i „siostry” bohatera poematu Słowackiego – Ellenai. Nad losem bohatera zaś czuwała – jak wiadomo – Eloie. Anhellego, jednego z wygnańców polskich, wiódł po sybirskich szlakach męczeństwa i upadku – Szaman; nad Sokołem, głównym bohaterem poematu Tetmajera, czuwać będzie oraz wspierać w trudnych chwilach anielica i przewodnik w jednej postaci – Illa (zlanie się dwóch ról w Illi, Szamana i Eloie, bardzo wyraźne). Powtórzony został również motyw łyzy. W poemacie Słowackiego anioł – „Oto zwie się Eloie, a urodził się ze łyzy Chrystusowej na Gulgocie, z tej łyzy, która wylana była nad narodami”²⁹. W prozie poetyckiej

²⁸ Zob. J. Słowacki: *Anhelli*. W: Idem: *Dzieła wybrane*. Red. J. Krzyżanowski. T. 2. Wrocław 1989, s. 236.

²⁹ Ibidem, s. 231.

Tetmajera kluczowej scenie przemiany zagubionego emigranta Gryfa w heroicznego Sokoła (ciągle ten romantyzm) towarzyszy symboliczne zdarzenie: „dyamentowa jej [duszy wygnańca, Gryfa – J. J.] łza tęsknoty padła na czoło dzieciny”³⁰ – i określiła jej przeznaczenie. Wygnańcom na ziemi sybirskiej, ich myślom o zbawieniu ojczyzny towarzyszy widok – oto „ujrzeli raz wielką gromadę ptaków czarnych, lecących z północy”³¹, potem nad tą nieludzką i pełną osobliwego romantyzmu ziemią krążyć będą, przypominając o krainie utęsknionej, a to kawki, to znowu „ptaki niebieskie i białe mewy”. Emigrantowi, który „się nie chciał dać zakuć w kajdany niewoli” przypomną rodzinne krajobrazy jaskółki, których mnóstwo „leciało z południa ku północy”³² (będą one zresztą asystować bohaterom poematu Tetmajera stale).

Pomieszczenie wektorów (północ – południe) raczej nie jest grą z ustabilizowaną w polskiej kulturze wieku XIX symboliką, to poniekąd poboczny efekt skonstruowania utworu jako fuzji gatunków, adresowania tekstu jednocześnie do kilku kręgów odbiorców, o różnych kompetencjach oraz oczekiwaniach, i w związku z tym – inny wymiar tradycyjnych symboli; to patriotyczny zapał i bezlitosna ocena kondycji Polaków, to awanturnicza przygoda na wyspie mórz południowych i heroiczne czyny „ku pokrzepieniu serc”. *Ilła* Kazimierza Tetmajera przypomina patchwork, pozszywany ze skrawków, łat i rekwizytów. W głównej mierze z romantycznych „rekwizytów”, taki jest bowiem status owych łez czy jaskółek wędrujących wedle południków. Ale posłużono się tu także pomysłami fabularnymi przywołującymi np. osiemnastowieczną powieść angielską. Gryf, którego burza wyrzuciła na brzeg wyspy, co prawda zaludnionej, potrafił wykazać się zdolnościami technicznymi oraz pozytywistyczną zapobiegliwością, niczym Robinson Crusoe; dość naskórkowa egzotyka i awanturniczo-romansowa osnowa, z której spleciono tę postać – to właśnie jedna z owych „łat”, jakże niedopasowana do chmurnego i wzniosłego poematu Słowackiego. Inną będzie opis zbrojnego, niepodległościowego czynu, który zainicjował Sokół, spadkobierca romantycznych bohaterów³³; na rozległych polach Ukrainy pospolite ruszenie patriotów polskich ujawniło w pełni wrodzoną kłótniowość i różnorodność egoizmów. Trochę to przypomina w historycznej pamięci zanotowany los Żółkiewskiego pod Cecorą, ale głównie przez Sienkiewicza wykreowane obrazy bitew nad Żółtymi Wodami, pod Korsuniem, gdzie dzielność i odwaga zderzyły się ze zdradą i anarchią. Pamiętajmy jednak – jest rok 1886, a *Ogniem i mieczem* trwa i „umacnia się” w roli narodowej lektury.

³⁰ K. Przerwa: *Ilła*. Kraków 1886, s. 21.

³¹ J. Słowacki: *Anielli*. W: *Idem: Dzieła wybrane...* T. 2, s. 207.

³² K. Przerwa: *Ilła...*, s. 6.

³³ Pamiętać warto, że bujna, powstańcza młodość ojca poety, Adolfa Tetmajera, stanowiła domową legendę i pierwszą lekcję historii Polski. Zob. K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 13–15.

Można wypominać debiutantowi korzystanie z gotowych „prefabryk” literackich, można dziwić się i ubolewać, że kojarzy ze sobą składniki z istoty swojej rozłączne, można wreszcie zżymać się na sentymentalny patriotyzm, ale jest w poemacie *Ilła* kilka wątków, które świadczą o rzetelnym przemyśleniu problematyki tkwiącej w *Anhellim*.

Nie chcę twierdzić, że przywołanie motywu skłóconej gromady wygnańców, podzielonej na trzy zwalczające się grupy (i rozpisanie przez Tetmajera ról dla każdej z tych grup wedle innej zasady, niż to uczynił Słowacki w *Anhellim*), ma charakter na wyżynach toczącego się dialogu na temat źródeł i sensu polskiej swarliwości, jednakże – i w to nie wątpię – jest wynikiem rozważenia romantycznego przesłania z perspektywy przemian społecznych, politycznych i cywilizacyjnych zbliżającego się końca wieku XIX. Jak rozumie dwudziestojednoletni Tetmajer wizję Słowackiego (gdy pisał swój utwór – dwudziestoosmioletniego)? W jakiej mierze z nią polemizuje? Krótko: to, co u Słowackiego ma metafizyczne i etyczne uzasadnienia, co przez niedopowiedzenie zdaje się zawierać tajemnicę i otwierać perspektywy³⁴, u Tetmajera nabiera konkretności i daje się przełożyć na partyjne dyferencjacje. Słowacki rozlicza się ze swoją przeszłością, nadaje bardzo osobisty, dojrzały ton w opisie losu wygnańców³⁵, Tetmajer beletryzuje, jeszcze nie ma czego rozliczać i rozpamiętywać, potrąca wzniosłą i górną strunę – ale to tylko zadufanie młodości. Nad ideowe spory, dzielące społeczność polskich wygnańców w *Anhellim* na obrońców szlachty kontuszowej i przywilejów krwi, utopijnych wyznawców wolności i powszechnego zbratania oraz męczenników, którzy zbawiać chcieli modlitwą wyłącznie – Tetmajer przedłożył ekonomiczne podstawy podziałów; wie-
dzę, że toczą się oto gry bardzo realnych interesów. Irredenta burzy bowiem spokój i podstawy *status quo*, dezintegruje społeczne hierarchie – twierdzą pierwsi oponenci bohatera poematu Tetmajera. Walka o wolną ojczyznę nie znosi kompromisów – orzekają drudzy i na orzekaniu poprzestają. „Jesteśmy obywatelami całego świata”³⁶ – deklarują ci ostatni. Te trzy orientacje dają się opisać w kategoriach etycznych jako: egoizm, pryncypializm, zdystansowanie. Wszakże warto zauważyć, że samodzielne wobec pierwotekstu *Anhellego* formułowanie problemów jest tyleż polemiką z koncepcjami Słowackiego, co próbą ponownego zdefiniowania pojęcia patriotyzmu. Banalną w swej warstwie pozytywnej: Sokół oburzony pychą, gromiąc upadek i miernotę, heroicznie, śladem dawnych bohaterów, ale i stracięczo walczy z wrogiem, by zginąć („padł śmiertelnie w pierś ranniony na sztandarze narodu”³⁷). Ciekawą, gdy się rozważa przyczyny erozji

³⁴ W liście do K. Gaszyńskiego Słowacki objaśniał powody niedomówień; wzbudzić miały one aktywność odbiorców, skoro „ochwaciły się więc imaginacje czytelników – i leniwe są.” Zob. *Objaśnienia poety*. W: *Dzieła wybrane...* T. 2, s. 249.

³⁵ Zwraca uwagę na ów fakt i akcentuje go np. J. Ujejski: *Wstęp* do: J. Słowacki: *Anhelli*. Kraków 1927, s. III–XIX.

³⁶ K. Przerwa: *Ilła...*, s. 43.

³⁷ *Ibidem*, s. 46.

patriotyzmu. Gorzka diagnoza w *Illu* sformułowana: „Naród twój w kajdanach nie wyszlachetniał jeszcze i nie pojął słowa: Ojczyzna, ani myśli wolności”³⁸ – powtórzy generalnie oceny w *Anhellim* pomieszczone: „Dobrzy byliby z nich ludzie w szczęściu, ale je nędza przemieni w ludzi złych i szkodliwych.”³⁹ Jednakże w części diagnoza, w części profecja z roku 1837 po pół wieku stanie się jeszcze dramatyczniejsza. Oto nic się nie zmienia: trwa osobliwe przywiązanie do najgorszych narodowych przywar, edukacja przez zniewolenie okazuje swą skuteczność i pozostawia długotrwałe ślady – to musi porażać. Nowe wyzwania rodzą nowe podziały i konflikty, ale przyrodzona kłótniowość i egoizm są – niewykluczone, o zgrozo – niezniszczalne. Pozostały tylko symbole, wyłącznie symbole.

I gdyby tak właśnie kończył się debiutancki poemat Tetmajera, należałoby uczynić wysiłek wydobywania go z czyściska historii literatury; wieńczy jednak *Illę* tania i stereotypowa pociecha: „I rozwiała się w mgłę biała dziewczyna, a duch jej zajaśniał na sklepieniu Bożym gwiazdą nadziei nad Polską.”⁴⁰ „Gorzkim dziełem” nazwał Słowacki *Anhellego* i taka też jest wymowa ostatniej sceny: Elae „usiadła nad ciałem martwego. // I uradowała się, że serce jego nie obudziło się na głos rycerza i że już spoczął”⁴¹. Ofiara bowiem musi się dopełnić. Zasadnicza w *Anhellim* „idea misji, cierpienia i ofiary” (tak ją nazwał swego czasu M. Kridl⁴²), powtórzona w *Illu*, nabiera w poemacie Tetmajera beletrystycznych „zaokrągłeń”, sentymentalno-pateetycznego wymiaru, traci religijną żarliwość i piętno osobistego rozliczenia. Niechętny mógłby pewnie powiedzieć, że to *Anhelli* ad usum Delphini. *Anhelli* przeistoczony w Sokoła, który okazał się bynajmniej nie wygnańcem na dalekiej Syberii, raczej podobny Mickiewiczowskiemu pielgrzymowi, który zna cel i do niego dąży. Wszakże pielgrzymować przyszło bohaterowi poematu Tetmajera pośród rodzimych krajobrazów, to tutaj, między Tatrami a Bałtykiem, trochę pozytywistycznie edukuje, ale głównie zgodnie z romantycznym przesłaniem, iskrę chce wzniecić.

Tetmajer, tak skory do przedruków, nigdy nie zdecydował się wznowić *Illę*, widać nie wierzył, że uda mu się choćby i rozpalic ognisko swym debiutem. Jeśli przypominam ten utwór, to nie tylko dlatego, że jest ważnym świadectwem kształtowania się pisarskiego warsztatu, artystycznej świadomości, że dowodzi funkcjonowania procesów, które, reaktywując po części niektóre romantyczne wzorce pesymizmu, rozczarowania i – na innej skali – patriotyzmu, sprzyjały rewolcie „antypozytywistycznej”, ale także dlatego, że dostrzegam tu istotny, wewnętrzny konflikt. Na przykładzie *Illu* za-

³⁸ Ibidem, s. 46–47.

³⁹ J. Słowacki: *Anhelli*. W: Idem: *Dzieła wybrane...* T. 2, s. 209.

⁴⁰ K. Przerwa: *Ilła...*, s. 49.

⁴¹ J. Słowacki: *Anhelli*. W: Idem: *Dzieła wybrane...* T. 2, s. 247.

⁴² Por. M. Kridl: *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*. Warszawa 1925 (tu: rozdz. VIII: „*Anhelli*” a „*Księgi pielgrzymstwa polskiego*”, s. 146–174).

uważyć można osobliwą niezborność podjęcia: z jednej strony – określenia się wobec dziedzictwa literackiego, wobec kluczowych zagadnień zniewolenia i wolności, narodowych przywar i ich historiozoficznych konsekwencji, etycznych wyzwań wreszcie; słowem: przesłania, które nam pozostawił Słowacki (również Mickiewicz i jego *Księgi pielgrzymstwa polskiego* inspirujące autora *Kordiana* na „nie”, również Krasiński inspirujący na „tak”); z drugiej zaś – swobodnego korzystania z rozwiązań już spowszedniałych, myśli, co nie nowe, tendencji beletryzujących, skojarzenia przygody z czułościowym patriotyzmem, co w sumie razem wyraźnie epigoństwem i niedojrzałością trąci. Pewnie ta mieszanka ambicji literackich oraz komercji jest zjawiskiem nierzadkim u debiutantów, którzy chcieliby pogodzić wodę z ogniem, ambitne z atrakcyjnym. Wszakże skaza na *Illu* zapowiada skazę całej twórczości Tetmajera, autora *Na Skalnym Podhalu* i *Panny Mery*, *Listów Hanusi* i *Albatrosa* oraz *Mów do mnie jeszcze...* Skoro jednak uznajemy fakt dyferencjacji kultury na przełomie wieków, to musimy (myślę, że bez przymusu, przecież raczej lubimy przygody i romanse) pogodzić się z jej skutkami.

„W Szwajcarii” i „Qui amant”... („Którzy kochają”)

Zachwycił się poematem Tetmajera Sienkiewicz i w liście dowodził:

W Szwajcarii ma więcej wdzięku i jest przeźrocystsze, natomiast w *Qui amant* jest uczucie większe i podnioslejsze, a cały poemat nastrojony wyżej. Z tą siłą i szlachetnością uczucia łączy się język mi-strzowski.⁴³

Zapewne w tych sądach powtarza się stereotyp krytyczny, jedno wszakże nie ulega najmniejszej wątpliwości: konfrontacja, podobieństwa i niepodobieństwa cyklu Tetmajera z poematem Słowackiego były naczelnym warunkiem jego rozumienia, jako oczywisty przez odbiorców przyjęty⁴⁴. F. Hoesick w szkicu *Siła fatalna Juliusza Słowackiego* nie omieszką za-

⁴³ *List Sienkiewicza do Tetmajera i odpowiedź Tetmajera z 1899 roku* Do druku podał J. Kleiner. „Życie Literackie” 1956, nr 48, s. 10.

⁴⁴ Potwierdza tego rodzaju recepcję recenzja G. Dolińskiego: „W Szwajcarii” i „Qui amant”. *Miłość w pierwszej i drugiej połowie stulecia*. „Słowo” Warszawa 1899, nr 65 i 66. Krytyk pisze m.in.: „Juliusz Słowacki i Kazimierz Tetmajer. [...] Porównując dwa utwory [...] fantazja *Qui amant* Tetmajera, ustępując wiele tak w przejrzystości, jak i w formie, wykończeniu, bogactwie rymów i koloru, jest jednak treścią podnioslejsza od arcytworu nieśmiertelnego Słowackiego.” Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 96. W liście do Hoesicka z dnia 23 III 1899 roku Tetmajer skomentuje te elukubracje krótko: „Dawno już takiego pierdolenia o sobie nie czytałem”. Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 96.

uważyć, zapewne irytując niższą opinią swego przyjaciela: „Przepyszne *Qui amant...* jest zmodernizowanym *W Szwajcarii...* już to w ogóle Tetmajer jest nieodrodnym synem Słowackiego.”⁴⁵

Elegijna tonacja, zachwyt i melancholia, przeanielenie i tęsknota – to formuły, którymi operują z ochotą, może z konieczności, znawcy Słowackiego, to one komentują poemat *W Szwajcarii*. Niewątpliwie, gdyby „przeanielenie” dopełnić wyjaśnieniem, ów zestaw trafnie by opisywał również *Qui amant*. Czy zatem stykamy się tu z powtórką? Parafrazą? Może pastiszem? Twórczą kontynuacją? Nieoczywiste są te relacje; niewątpliwie wsparte ze strony Tetmajera na świadomej próbie rywalizowania z Miśtrzem, pokazania, że można lepiej, głębiej, a na pewno inaczej. Nie obędzie się bez polemicznej pasji. Pojawi się ona w poemacie o tych, „którzy kochają”, i zmąci nieco melancholijne harmonie.

Podobne uczucie i krajobrazy dopełnione zostały szeregiem zbieżnych wątków i rekwizytów: łódź, jezioro i niebo, które tracą swe odrębności, nakładają się wzajem i tworzą poetyckie uniwersum dla zakochanych; bohaterowie *W Szwajcarii* schronili się w kaplicy Telli, zakochani z poematu *Qui amant* w górskiej kapliczce z drewna itd. itp. Ważne jest jednak to, w jaki sposób Tetmajer przetworzył motywy z utworu o miłości wywiedzione. Prześledźmy los jednej metafory: śnieg, który „przebiega aż do stóp człowieka // Spłaszczoną płetwą jak delfin olbrzymi” – to u Słowackiego, a Tetmajer: „Na błękit wody schodzi cisza śniegów, [...] a fala, dzwoniąc u zakwitłych brzegów, // grające stopom jej sandały czyni”. Tożsama sytuacja, identyczny obrazek. Ileż odwagi oraz przemyślności potrzeba, by zmierzyć się z metaforą Słowackiego, tak wyjątkowej urody. Komplikacja, którą musiał „rozsupłać” autor *Qui amant*, nie polegała bynajmniej na substytucji: zamiany płetwy na sandały, a jakości wizualnych na słuchowe. Problem tkwił w nadaniu obrazowi dynamiki, wewnętrznego tętna. Słowacki uruchomił skojarzenia z lawiną, zastygłą wprawdzie, ale z szaleńczego ruchu przecież wyrosłą, i parą, co „z nozdrza srebrzystego dymi”, oznaką nieustannej przemiany. Tetmajer eksponował ciszę i dźwięki; cisza śniegów zderzona została dźwiękami fal. Romantyk tym razem operuje składnią przejrzystą, modernista komplikuje zdaniem wtrąconym oraz inwersją. Ten pierwszy włączy metaforę w opowieść, drugi uczyni częścią rozbudowanego opisu. Opisu wyrastającego z konkretnego doznania uroków krajobrazu, Słowacki zdaje się w owym doświadczaniu pejzażu z pośrednictwa literatury korzystać. Autor *Beniowskiego* uwodzi tęczę – „Co na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza”, Tetmajer dostrzeże przede wszystkim „pustynię” i „głuszę”, a „księżyc”, jakże nieromantycznie. Lśnić będzie na brązowo.

I jeszcze słów kilka o aniołach. W utworze Słowackiego wypełniają one wykreowany przez poetę świat, mają postać, jeśli o aniołach tak się można

⁴⁵ F. Hoesick: *Siła fatalna Juliusza Słowackiego*. „Tygodnik Polski” [Warszawa] 1899, nr 14. Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 97.

wyrazić, ontycznie określoną. Autor *Lubię, kiedy kobieta* raz straszy „aniołami zarazy”, innym razem przywołuje ich kształty znane z ozdobnych rzeźb, a nawet deklaruje: „Wierzę, że mogą być w niebie anieli // i że bóg kształt ich na ziemi powtarza // w wybranych duszach!” Propozycje „przeanielenia” są mu wszakże obce. Deklaracja postawy – jakże różnej od uroszczeń modernistycznego estetyzmu, jakże różnej od przypisywanego Słowackiemu pięknoduchostwa – będzie próbą odpowiedzi na krytyczne opinie, które określały i ustawiały jego twórczość, będzie opowiedzeniem się wobec literackiej tradycji, wobec zobowiązań literatury. I stąd namiętne oświadczenie woli zaangażowania, stąd (bez wskazania bezpośrednio adresata, trudno tu wszak byłoby się go nie domyśleć) wszelka dezaprobata wobec igraszek słownych, tęczy, błękitów i aniołów. Pisał:

Rozumiem wszystko, jeśli moją drogą
idąc, nie krzepię, nie bronię nikogo,
jeśli me słowo ni tarczą, ni chlebem,
ni krzykiem krzywdy, ni skargi jest echem:
niech runę w przepaść z tym śmiertelnym grzechem
i niech niepamięć będzie mi pogrzebem!... (s. 650)

Sprawiedliwości w ocenie dorobku autora *Grobu Agamemnona* trudno oczekiwać od innego poety, znamienne, że Tetmajer zaatakował z pozycji, by tak powiedzieć, Mickiewicza. Ale także z pozycji twórcy wydanych, już co prawda po publikacji *Qui amant*, tomików: *Hasła* (1901) i *Poezje współczesne* (1906). I jeśli nawet apostroficznie przywoływał tróję: „Ci-szo! Przestrzeni! Światło!”, to nie miała ona tego zwiewnego, pozamaterialnego charakteru, wyrastała z doświadczeń górskich wypraw, pośród górskich szczytów jedynie dostępną.

O ile część pierwsza *Qui amant* najwyraźniej koresponduje z poematem *W Szwajcarii*, to o drugiej tego powiedzieć nie można. Składają się nań jakże częste i przynoszące poecie popularność wiersze-rozmówki z ukochaną, np. *Pamiętasz świerków tę aleję ciemną* czy *Kocham Cię! Tęsknię! Wołam Cię do siebie!* Bardzo klarowne i dominujące w strukturze wiersza wskazanie „Ty”, adresata lirycznego przesłania, przywodzi w pamięci szereg tego rodzaju „konstrukcji” w poezji romantycznej. Oto melancholijna prośba:

Widzę Cię! Słyszę! Cóż, choć między nami
kraje są całe? Myślą połączeni
jesteśmy razem... Śpiewaj – tu, w mej duszy,
głos Twój brzmi, dźwięczy, drży, nabrzmiały łzami –

(s. 657)

Sądzę, że aluzja do powszechnie znanego wiersza *Rozłączenie* jest czytelna. Oczywiście, Tetmajer bohaterkę liryku Słowackiego musiał upatrywać w Marii Wodzińskiej. Przypuszczam też, iż nie od rzeczy byłoby wskazanie podobieństwa między cyklem Słowackiego *Przekleństwo*, za-

czynającym się od słów: „Przeklęta! Ty wydarłaś ostatnie godziny”, i wierzę autora *Aniola śmierci* o incipicie brzmiącym: „Jak demon głos twój krąży mi nad głową”. Przeoczyć nie wolno też istotnych osiągnięć Mickiewicza w konstruowaniu wierszy-rozmówek, autora *Do M...* („Precz z moich oczu!... posłucham od razu;”) czy *Do... (Na Alpach w Splügen)* („Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę!”). Wskazanie jednoznacznych aluzji do tychże w wierszach Tetmajera byłoby trudne, ale prawdopodobnych znalazłoby się kilka, np. „Szukałem Ciebie pośród kobiet roju,” bądź „O gdybyś przyszła! Raz jeszcze dziewicze // jasne i czyste Twe zobaczyć oczy!” Tetmajer z dużą zręcznością podjął i kontynuował tę tradycję, ku zadowoleniu nade wszystko wszelakich „babiszonów”.

Po latach zniecierpliwiony „panicz ludźmierski” okrutnie osądzi *Qui amant* – powie „marmolada”⁴⁶. Niewykluczone, że taka opinia sprowokowana została nadto natrętnym przypominaniem związków z poematem *W Szwajcarii*.

„Zawisza Czarny” i „Zawisza Czarny”

Dramat Tetmajera, zupełnie zresztą nieźle przyjęty przez publiczność⁴⁷, jeśli już zainteresował historyków literatury, to z trzech przyczyn. Po pierwsze, wywołany przez Wyspiańskiego w *Weselu* duch Rycerza, z *Zawiszy Czarnego* przyzwany (akt II, scena 9), wiedzie spór z Poetą; jego zagubieniu i pesymizmowi przeciwstawi Moc, marzenie o Czynie. Ostatnie jednak słowa należeć będą do Poety i zabrzmia gorzko: „Śmierć – Noc!” Tak jak Poeta nie jest postacią drugoplanową w arcydziele Wyspiańskiego, tak zjawia Rycerza wyzwała, prowokuje kluczową refleksję o potrzebie, poszukiwaniu i sensie heroizmu wobec dekadentckiego znużenia. Wystawiony sześć tygodni przed premierą *Wesela* dramat Tetmajera miał, być może, większe znaczenie dla skrytalizowania się problematyki narodowego arcydzieła, niż znawcy przedmiotu skłonni byliby mu przyznać⁴⁸. Faktem jednakże jest, że to dzięki dramatowi Wyspiańskiego pamiętamy cośkolwiek

⁴⁶ List do F. Kvapila, z dnia 20 V 1916 roku. W: *Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kvapilem...*, s. 278.

⁴⁷ Po premierze *Zawiszy Czarnego* recenzent odnotował (W. Pr. [W. Prokesh]: *Zawisza Czarny*. „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 6, s. 104): „Powodzenie i triumf, jaki zdobył p. Tetmajer swym utworem, gorący oklask sali, zapelnionej po brzegi doborową publicznością, deszcze kwiatów i uznania [...]”.

⁴⁸ Por. na ten temat uwagi J. Nowakowskiego: *Wstęp* do: S. Wyspiański: *Wesele*. BN I 218. Wrocław 1984, s. LXV–LXVII. Drobna dygresję warto w tym miejscu uczynić. Wystawiony 1 II 1901 roku dramat Tetmajera Wyspiański oglądał i – choć nie darzył uznaniem – scenę z Rycerzem napisał pod jego wpływem. Za R. Węgrzyniakiem (*Wokół „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*. Wrocław 1991) odnotowuje: „Rycerz Czarny w premierze krakowskiej miał ten sam kostium co Zawisza w inscenizacji sztuki Tetmajera.”

o *Zawiszy Czarnym*. Po drugie, biografisci wiedzą, że to w trakcie prób teatralnych *Zawiszy Czarnego* poznał Tetmajer Izabelę Dębowską, skromną statystkę, z którą – jak wówczas powiadano – się zapomniał. Owoc tego „zapomnienia”, syn, Kazimierz Stanisław, w zasadniczym stopniu określił dalszy los poety, również ojca. Po trzecie, wypominano poecie niejednokrotnie wpływy i zależności, ale to w związku z dramatem o mężnym rycerzu oskarżono go o plagiat. K. Jabłońska tak ową historię opisuje: „Jan Rychter imputuje Tetmajerowi splagiówanie poematu dramatycznego Sło-

Znajomych miłośnikom *Wesela* fraz i konstrukcji doszukamy się niemało – przy odrobinie cierpliwości – w *Zawiszy Czarnym*. Zawisza się nieco rozmarzył w wiejskim otoczeniu i tak powiada (korzystam z wydania: K. Przerwa-Tetmajer: *Zawisza Czarny. Szkic dramatyczny*. Warszawa 1912 – stronicie podaje bezpośrednio po cytatach):

Wsi! którąm nieraz, nad Dunaju wodom
Śnił, [...]
O wsi, wesola, pełna gwaru, ludna,
(s. 15)

Powszechnie znane kpiny Dziennikarza z *Wesela* o „wsi spokojnej”, wypowiedane w sporze z Czepcem, a stanowiące parafrazę słów Panny XII z *Pieśni świętojańskiej o sobótce* Kochanowskiego, być może mają swe źródło również w dramacie Tetmajera. Szukajmy dalej. Akcja rozgrywa się na chłopskim weselu, a pan z Garbowa tańczy ochoczo z wiejskimi dziewczkami, pokrzykując, przyśpiewując:

ZAWISZA (przed muzyką z Hanką).
Kiedy ujon, trzymał będzie,
Kiem podskoczył, nie usiędę!
CHŁOPI (uradowani).
Ej ha!...
(Zawisza tańczy).
CZAJA.
Jako się pon rycerz obraca!
MATKA.
A nasa Hanka przy nim lalka! Caca!...
(s. 31–32)

Wkrótce potem zatańczą weselnicy Wyspiańskiego: „Raz dokoła, raz dokoła...”. W *Zawiszy Czarnym* niejaki Krużel, z zadzieżyści Czepca przypominający, przygrozi obecnemu na weselu Niemcowi, Felsburgowi:

Cóż się pon tak sierdzom?
Wąchajcież psa w nos, kie wom chłopy śmierdzom.
(s. 32)

W akcie czwartym natomiast, w którym fantastyczne widziadła przywołane zostały, przeczytamy m.in.: Mnich I zapyta – „Czy już zakwitła lilija dzika?”, a wkrótce ten sam Mnich I zauważy:

To juhasa
Widmo po złomach skalnych hasa. [...]
Krew mu na twarz wypryska zbladła – –
Okropne włóczy się widziadło.
(s. 121)

Wesele najsluszniej przesłoniło *Zawiszę Czarnego*, bronowickie gody L. Rydla z J. Miłotańczykową zmajoryzowały badania genetyczne arcydzieła Wyspiańskiego. O koncepcji języka poetyckiego Wyspiańskiego w związku z twórczością K. Tetmajera inspirować pisze E. Miodyńska-Brookes: *Stroić się w żurawie skrzydła*. W: Eadem: „*Mam ten dar bo-wiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1997.

wackiego pod identycznym tytułem *Zawisza Czarny*, oskarżając poetę o »targnięcie się na własność duchową pisarza wyższego rzędu – w ten sposób огоłocił go z tytułu dzieła, z tematu i motywów psychicznych«⁴⁹. Oprotestowano, rzecz jasna, tę niemądrą insynuację. Jednakże przyrównywanie dramatu Tetmajera do twórczości autora *Balladyny* i *Lilli Wenedy* stało się na tyle powszechne już w przedpremierowych zapowiedziach⁵⁰, że poeta uznał za zasadne opublikować list otwarty, gdzie wyjaśniał: „przy *Zawiszy Słowacki* może być o tyle wspomniany, o ile był moim mistrzem, moim wzorem i o ile jego wielkie dzieła na moją pracę wpływ wywarły. Boć – »my z niego wszyscy«⁵¹. Pytajmy zatem: o które wzory tu chodzi?

Pierwszy zrodził się być może przypadkowo: Słowacki, jak wiadomo, pozostawił fragmenty – może czterech, jak twierdzi J. Kleiner, może dwóch, jak dowodzi S. Pigoń – redakcji dramatu. Tetmajer zamierzał trylogię, zrealizował tylko jej część, czteroaktowy szkic dramatyczny. Fragmentaryczność prezentacji losu *Zawiszy* wywodzi się niewątpliwie z romantycznej konwencji, ów „polski książę niezłomny”, przedstawiony przez Tetmajera w czterech różnych odsłonach w epizodzie biograficznym, ma wymiar heroiczny, to znów objawia charakter sentymentalny, innym razem ukazuje się w postaci mistyka. Jest niespójny, z fragmentów zlepony. Jednakże w innym planie – konstrukcji fabuły, naczelnej idei oraz strategii intertekstualnej – dramat eksponuje zwartość i spójność. Słowacki pozostawił w gorączce pisane próby, jak mówią edytorzy, „pierwotne rzuty i fragmenty zaniechane”, niewykończone, nieomknięte, rozwichrzone. Tetmajera, który *Pisma pośmiertne* Słowackiego w wydaniu A. Małeckiego miał stale na biurku, ten stan rzeczy musiał prowokować do rywalizacji-kontynuacji⁵². Był zresztą w tej mierze Tetmajer równie skory do aktywności, co autor tzw. trzynastej księgi *Pana Tadeusza*. Kontynuował tedy autor *Skalnego Podhala* wątek miłosny; w *Zawiszy* kochała się anielsko szlachetna Ewa i diaboliczna oraz namiętna jej siostra, trochę *femme fatale*, o imieniu Dwina. Aczkolwiek trójkąt analogiczny do tego z *Zawiszy Czarnego* Słowackiego, zakochanymi w rycerzu są łagodna Laura i żarliwie wierna, egzotyczna, Manduła, to historia siostr, Ewy i Dwiny, bardziej przypomina Alinę i *Balladynę*⁵³. Tetmajer swobodnie plątał i spletał wątki, w kreowaniu postaci, konstruowaniu napięcia dramatycznego sięgał po rozwiązania znane

⁴⁹ K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 100.

⁵⁰ Poniższa opinia została sformułowana nie przed, ale dzień po premierze przez W. Prokiescha („Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 6, s. 104): – „Nad tym wszystkim [*Zawiszą Czarnym* – J. J.] zaś opiekuńcze skrzydła rozpiął duch Słowackiego, którego lutni polot i echa dźwięczą tak wyraźnie w całej poezji Tetmajera w ogóle, a w *Zawiszy Czarnym* w szczególności.”

⁵¹ K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 99.

⁵² Tetmajer mógł znać tylko fragmenty drukowane w czasopismach, głównie w „Kłosach”, i w opracowaniu J. H. Rychtera. Pierwszą pełniejszą wersję *Zawiszy Czarnego* ogłosił A. Górski w roku 1903. Zob. W. Hahn: *Bibliografia*. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 12, cz. 2. Wrocław 1961, s. 631–638.

⁵³ To podobieństwo sygnalizują prawie wszyscy recenzenci tego utworu.

z tradycji szekspirowskiej. Intryga w dramacie Słowackiego ledwie zasygnalizowana (związana z Trynitarzem), rozwinięta została w wersji Tetmajerowskiej i przybrała postać klasycznego spisku antykrólewskiego, któremu na przeszkodzie stanął, rzecz jasna, Zawisza. I tutaj owo spiskowanie składania raczej do porównań z *Balladyną*, o ile można sobie pomyśleć dramat Słowackiego pozbawiony tak dłań charakterystycznego „ariostycznego uśmiechu”. Utwór Tetmajera jest bowiem bardzo na serio: chłopci przypominają o micie „wsi spokojnej, wsi wesołej”, bracia szlachta o historycznych ich przywarach – pysze, warcholstwie i rokoszowych nawykach, Niemiec okaże się zdradziecki i podły, a Zawisza, jak już powiedziano, niezłomny. Zwieńczy natomiast ten zbiór różnorodnych mitów wznioste namaszczenie Zawiszy przez Bolesława Chrobrego; w otoczeniu gór wysokich, pośród Tatr – przeistacza się rycerz w Króla-Ducha. Zawisza w ekstazie oznajmia:

W mym imieniu
Świeci się duch mój w najwyższym swoim natężeniu!...
Piorun, co mnie zburzył,
Ducha wytargał ze mnie, przenaturzył!
Jak Wisły fale
Duch mój wiecznie płynąć będzie;

(s. 135)

Wyłaniają się tu interesujące wnioski. Tak jak w Słowackim właśnie szukał modernistyczny liryk potwierdzenia nastrojów melancholii, smutku i gorczy (z przemyślenia konsekwencji pozytywizmu nade wszystko powstałych), tak potrafił również u tego samego źródła znaleźć antidotum na choroby końca wieku, antidotum, czyli heroizm i kult bohaterów. Zawisza Czarny, Janosik i niemała galeria zbójników, Napoleon, książę Poniatowski – oto alternatywa dla znużonego mieszkańca „krajiny wiecznego cierpienia”⁵⁴. Ostatnie słowa dramatu Tetmajera brzmią: „Muszę zwyciężyć” – paradoks w tym, że mocy poszukiwał w mistycznym *Królu-Duchu*, a także – sprzymierzając się z Mickiewiczem, przeciw Słowackiemu – w polemice z nim.

Niespłacone wierzytelności

Postrzegął w twórczości autora *Księdza Marka Boga*, ale bodaj częściej widział tylko pięknie ornamentowaną świątynię. Jednakże i w tym drugim przypadku pozostał niewypłaconym dłużnikiem wielkiego romantyka. Pogłosy twórczości Słowackiego bowiem, i tu trzeba się zgodzić z Krzyża-

⁵⁴ Na temat heroizmu w Młodej Polsce zob. M. Wyka: *Z problemów młodopolskiego heroizmu*. W: Eadem: *Światopoglądy młodopolskie*. Kraków 1996, s. 99–115.

nowskim, „przewijają się w całej liryce Tetmajera, tak jak echa Horacego czy Wergilego odzywały się raz po raz w twórczości Kochanowskiego”⁵⁵.

Zapewne przykładem restytucji ewokatywnej (oraz alegatywnego wskazania koneksji)⁵⁶ będzie wiersz *Smutno mi, Boże! Ty, co tam w błękitach...*, wchodzący w skład cyklu *Preludia*. Brzmi on tak:

Smutno mi Boże! Ty, co tam w błękitach,
Jeśliś jest, jesteś... Smutno mi bezdennie.
Dusza ma, zda się, w grobowcowych płytach
Śni sen straszliwy o życia Gehennie,
I w jakąś martwą omdłałość wtrącona,
Zamiera z wolna ciągle, choć nie kona.

Smutno mi, Boże! Oto już nic zgoła
Nie może we mnie obudzić wesela;
Coraz mi zimniej krew płynie do czoła,
Serce się we mnie zwęgła i spopiela;
Zamierającej duszy nic nie nęci,
Oprócz spocznienia, oprócz niepamięci.⁵⁷

Hymn o powszechnie znanej apostrofie, sześciowersowej strofie, jedenastozgłoskowym wierszu i przemiannych, żeńskich rymach – utwór Tetmajera manifestacyjnie pokazuje pokrewieństwo. Restytuowana jest wszakże, jak się zdaje, tylko forma: na użytek przekazu modernistycznych idei, z potrzeby „dopisania się” do tradycji znanego liryku. Inne relacje konstytuują znaczenia sonetu *Daleki świecie*, który odwraca perspektywę *Hymnu*: *Smutno mi Boże!* Do odległych, a tajemniczych krain tęskni podmiot wiersza Tetmajera, ale tęsknota to w nastroju i rytmie ze Słowackiego wywieudziona. Pojawia się tu wyraźnie dialog z *Hymnem* Słowackiego.

W *Pour passer le temps* oktawa spróbuje sił, tworząc poemat dygresyjny, satyra splecie się tutaj z wzniosłą tyradą zawiedzionego kochanka, trywialność z melancholijną refleksją o utraconej młodości, o udrękach starości; nawet bardzo mieszczańska Kufkowa w miłości się „anielkowuje», podnosi i święci”, choć w tym wypadku pewności mieć nie możemy, czy to „anielkowanie” Słowackiego, czy też Sienkiewicza (*Bez dogmatu*). A jeszcze ta strofa ośmiowersowa, potoczystość wiersza 11-sylabowego, przemienne, żeńskie rymy – to dość, by odwołania do *Beniowskiego* uznać za

⁵⁵ J. Krzyżanowski: *Wstęp* do: K. Tetmajer: *Poezje wybrane...*, s. XIX. Pisze też Krzyżanowski o wierszu Tetmajera o Słowackim z roku 1909. Nic mi o tym nie wiadomo; W. Hahn (*Bibliografia o Juliuszu Słowackim za rok 1909*. Lwów 1916) nie notuje, by Tetmajer wypowiadał się o Słowackim w tymże jubileuszowym roku.

⁵⁶ Terminy i kategoryzacje S. Balbusa: *Mędzy stylami*. Kraków 1993, s. 195–217.

⁵⁷ Jest to XLII wiersz w cyklu *Preludia*, ale opublikowany tylko w pierwszym wydaniu *Poezji. Serii II*. Skazanie na zapomnienie tego wiersza być może miało związek z tak wyrażonym odesłaniem do pierwotekstu. Cyt. za: F. Hoesick: „*Sila fatalna*” poezji Słowackiego. *Przyczynek do sławy poety*. Kraków 1921, s. 91.

bezdyskusyjne i kluczowe dla interpretacji poematu Tetmajera. Mówiąc inaczej: bez owego intertekstualnego spięcia, polegającego także na ironicznym zdystansowaniu się do wzorca, bo przecież, co sugeruje tytuł, to tylko igraszka dla zabicia czasu – *Pour passer le temps* oktavą zredukowałby się do kąśliwej satyry, nie pozbawionej, być może, biograficznych referencji, banalnego wątku romansowego i dość niezwyklej, pełnej ekspresji, *danse macabre* przywodzącej na pamięć, opowieści o fizycznych dolegliwościach starzenia się, o tym jak ciało odmawia posłuszeństwa. To zderzenie się kontrastowych jakości estetycznych, sublimacji i turpizmu, również w *Beniowskim* znajduje źródło i „legitymację” poetycką.

Czytelnik *Listu Hanusi* zapewne dostrzeże ich związki z listem Anieli z *Beniowskiego*. Oktawą spisana wierna i czuła miłość, tęsknota niczym nie przygłuszona i wspomnienie, w którym tli się ciągle pragnienie i pożądanie. Słowacki zdaje się wyciszyć w tej partii swego poematu dygresyjnego stylizację, na rzecz prostoty wypowiedzi i prostoty uczuć tam tkwiących. Wszakże ślady sentymentalnej frazy po części pozostały. Romantyk napisze:

Kiedy to piszę, słońce wschodzi z wieńcem
chmur i tak wstydzi mnie, że nie wiem czemu,
Cała się zlałam łzami i rumieńcem –⁵⁸

List Hanusi jest zgrzebną gwarą pisany: stylizacja zatem, należałoby przypuszczać, zdominuje wierszowaną wypowiedź. Zanika jednak fundamentalny dla stylizacji dystans, Hanusia o swym ukochaniu trochę opowiada, trochę się skarży, głównie rozmawia... Góralka zatęskni:

Pisę tu stela
ten list do tobie, a pisęcy płacę.
Świat mnie calučki nic nie uwesela,
kie w lesie pasę, hnet krowy potracę,
bo syćko myślę, kielo nas ozdziela
kraju i cy cie tyz jescze zobacę?

(s. 869)

Zestawienie zbieżnych stanów emocjonalnych, reguł wspomniania, postaci monologu zakochanej – potwierdzi zależności, ale niczego inspirującego już nie wniesie. Wydaje się raczej, iż o ile list bohaterki *Beniowskiego* był tu inspiracją, a nawet sprowokował do poetyckiej rywalizacji, to z czasem stał się, wraz z napisaniem *Drugiego listu Hanusi* oraz *Ostatniego listu Hanusi*, częścią „rzeczy góralskich”. *Listy Hanusi*, by tak powiedzieć, wybiły się na niepodległość, „wyzwoliły” od wzorca!

Trudno o klarowny rodowód Tetmajerowskich melancholii, wszak to na przełomie wieków notujemy choćby bardzo ożywioną recepcję twórczości

⁵⁸ J. Słowacki: *Beniowski. Poema*. Oprac. A. Kowalczykowa. BN I 13/14. Kraków 1999, s. 119.

Leopardiego. Niewykluczone jednak, że pewne ślady artykułowania, definiowania z aforystyczną zwięzłością zjawiska melancholii przez Słowackiego – nieobce były autorowi *Melancholii*. Nietrudno dobrać taki wybór twórczości Tetmajera, któremu patronowałyby motta: z *Anhellego*:

Dwie są bowiem melancholie: jedna jest z mocy, druga ze słabości; pierwsza jest skrzydłami ludzi wysokich, druga kamieniem ludzi topiących się.⁵⁹

czy z *Beniowskiego*:

O Melancholio! nimfo, skąd ty rodem?⁶⁰

Lektura twórczości i prywatnych listów Tetmajera pozwala stwierdzić, że ów „język giętki” na prawach cytatu, parafrazy, pastiszu czy aluzji osaczał go, wnikał do najbardziej powszednich reakcji werbalnych. W dramacie *Zawisza Czarny* głównemu bohaterowi ukaże się Wid, który zapowie: „Jako kamień przez Boga rzucony na szaniec.”⁶¹ W liście do Kvapila narzekał: „Może nowi ludzie przyjdą, ale myśmy zawsze byli »pawiem narodów i papugą«.”⁶²

W powieści *Zatrącenie* motto rozdziału V stanowić będzie fragment utworu Słowackiego⁶³. W *Aniele śmierci* jeden z bohaterów zażyczy sobie szyderczo:

A, a, panie Kufke, wymawiam sobie, obok cebuli, co dzień po obiedzie pół godziny na Słowackiego.⁶⁴

Z kolei w *Romansie panny Opolskiej* arystokratka wesprzeć się zechce w deklaracji szlachectwa autorytetem Mistrza:

Słowacki to czuł, kiedy swojej Dianie w *Nowej Dejanirze* kazał mówić nawet o paznokciu i krwi rubinowej i każdym kawałku ciała „gdzieś wziętym na wezryse.”⁶⁵

Pora się zapytać: Co z tych faktów wynika? Odpowiedź znał najpewniej już Tetmajer. Irzykowski po latach wspominał: „[...] pamiętam, jak wiele

⁵⁹ Idem: *Anhelli*. W: Idem: *Poematy. Dzieła wybrane*. T. 2. Wrocław 1989, s. 215.

⁶⁰ Idem: *Beniowski*..., s. 11.

⁶¹ K. Tetmajer: *Zawisza Czarny*..., s. 125.

⁶² List K. Tetmajera do F. Kvapila, z dnia 9 VI 1900 roku w: *Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kwapilem*..., s. 268.

⁶³ Zob. K. Przerwa-Tetmajer: *Zatrącenie. Romans*. Kraków 1921, s. 121.

⁶⁴ Idem: *Aniol śmierci. Romans*. Warszawa [b.r.w.], s. 102.

⁶⁵ Idem: *Romans panny Opolskiej. Anegdota*. Kraków [b.r.w.], s. 19.

⁶⁶ K. Irzykowski: *Futurystyczny tapir. Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu*. „Ponowa” 1922, z. 5. Cyt. za: R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 41.

lat temu K. Tetmajer mówił mi, że właśnie w poezji po Słowackim wszystkie motywy są wyczerpane”⁶⁶. Wyczerpane... pozostaje pastisz, cytaty, polemika! Język jest w pułapce, literatura – w stanie znużenia. Ale to jedna odśłona Słowackiego w twórczości Tetmajera, w innej (o czym pisałem tu niejednokrotnie) – inspiruje i prowokuje, czyli wyzwala energię. Powtórzmy zatem: raz nuży i wyczerpuje, to znowu inspiruje i prowokuje. I jakby nie dość tej ambiwalencji, objawia się Słowacki w twórczości Tetmajera co najmniej w trzech postaciach: 1) indywidualisty i wirtuoza słowa poetyckiego, słowem – artysty (*Qui amant, Pour passer le temps* oktawa); 2) reprezentanta światopoglądu heroistycznego i „prometejskiego” (*Illa, Zawisza Czarny*); 3) inspiratora mistycznych wzlotów, twórcy *Króla-Ducha* (*Zawisza Czarny*). Niewątpliwie tylko tak wielopostaciowy Słowacki mógł towarzyszyć niepokornemu i impulsywnemu Tetmajerowi w ciągu tych kilkudziesięciu lat aktywności twórczej.

Pozostaje jeszcze jeden problem: autokreacji. Słowacki stylizował siebie na poetę od lat najmłodszych; „Był to egocentryzm – pisze A. Kowalczykowa – ale połączony z niezwykle silnym dążeniem autokreacyjnym.”⁶⁷ Tetmajer – w innej sytuacji historycznej, kulturowej, towarzyskiej – naturalnie nie mógł powielać zabiegów przez autora *Godziny myśli* stosowanych. Była w nim jakaś zadzierzystość i trzeźwość; stwarzając własny konterfekt, musiał pamiętać, by nie wpaść w śmieszność, ostatecznie na przełomie wieku wysokoartystyczne ambicje musiały się zderzyć z komercyjną rzeczywistością. Trzeba też wyjaśnić, że zabiegi autokreatorskie spletały się węzłami nierozzerwalnymi z biosem. Tetmajer był osamotniony i tworzył wizerunek mizantropa, który chadza własnymi i nieprzetartymi ścieżkami, ale również potrafił grać rolę i być uroczym causeur’em, podkreślał zleniwienie ducha i ciała, lecz publikował po kilka tomików rocznie, oczekiwał pochwał i okłasków, choć je pozornie lekceważył, na krytyki reagował histerycznie. Zdystansowany wobec obyczajów obowiązujących w kręgu cyganerii modernistycznej, raczej dandys, potrafił skupić na sobie uwagę. Poznał smak szalonej popularności i gorycz zapomnienia. Słowem: w modelowy sposób tyleż wykreował, co poświadczył własnym życiem – los poety.

Poety, który nie chciał widzieć w Juliuszu Słowackim statecznego kłasyka „w laurowym wieńcu”, ani też tylko wirtuoza słowa czy kreatora barokowych wizji poetyckich, postrzegał go jako „widmo z płomieni // kędyś na stropie, na skrzydłach z purpury” (s. 1072). Tetmajer czytał bowiem Słowackiego gorączkowo, w sprzeciwie i zachwyceniu, rywalizując i składając dziękczynny hołd, uległy i zbuntowany. Sądzić należy, że trzy tomiki *Pism pośmiertnych* oprawne w jeden wolumin, które zawsze leżały na stoliku Tetmajera – uległy zupełnemu zacytaniu.

⁶⁷ A. Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 55.

IV. Figlarz – satyryk – kłótnik

O figlach

„Pesymizm beznadziejny stanowił górującą nutę¹”, „sceptycyzm wyżera w nas zapał, wysysa krew gorętszą²”, „Tetmajer architektem nastroju³” – krytyka literacka przywykła do tych stereotypów stylistycznych. Jeśli pojawi się refleksja o jego odmiennym, nieskorym do smutków obliczu, to wyeksponowana zostanie problematyka heroizmu w twórczości autora poematów o Janosiku i powieści o Napoleonie tkwiąca. Dostrzegano zaangażowanie poety-samotnika, który aktywność i niezgodę na niesprawiedliwości okazywał już w latach studenckich (redagowanie pierwszego numeru „Ogniska”), wydał dwa tomiki, *Hasła* i *Poezje współczesne*, czyli zaangażowane, na wydarzenia roku 1905 zareagował dramatem *Rewolucja*, a w okresie budowania państwowości polskiej energicznie bronił narodowych racji (por. np. broszurę: *O Spisz, Orawę i Podhalę*⁴ oraz bardzo interesującą – *Problem Środkowej Europy*⁵). Z czasem krytycy z ochotą „odkrywali” tę dwoistość; H. Galle tak to ujął: „ogromna większość wielbicieli Tetmajera ani podejrzewała, że dusza jego twórcza to posąg Janusa o dwóch obliczach: przeżytego zwyrodniałego starca i młodziana o jasnym czole i iskrzącym się oku⁶”. Otóż oko iskrzyło się niekiedy również z uciechy (bo udała się psota), czasem kpiąco, złośliwie, a nawet szyderczo oraz – co się poecie często zdarzało – gniewnie, agresywnie.

Warto dojrzeć również i takiego Tetmajera⁷. Trzy wskazane tu postawy, w pierwszej ocenie jakże różne, łączy jednak, by tak powiedzieć, współ-

¹ A. Lange: *Współcześni poeci polscy*. „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 2.

² Cz. Jankowski: *Nowy poeta*. „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 8.

³ M. Piechał: *Kazimierz Tetmajer i jego czas*. (W 50-lecie twórczości autora „Skalnego Podhala”). „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 11.

⁴ K. Przerwa-Tetmajer: *O Spisz, Orawę i Podhalę*. Kraków 1919.

⁵ Idem: *Problem Środkowej Europy*. Warszawa 1921.

⁶ H. Galle: *Najnowsze wydawnictwa Tetmajera*. „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 45.

⁷ Wypatrywanie oblicza humorysty u bardzo poważnego poety ma swe precedensy. Por. W. Gomułicki: *Norwid jako humorysta*. „Wędrowiec” 1904, nr 1. Przedruk w: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Inglot. Warszawa 1983, s. 141–142.

rzędna dystansowania się wobec przedmiotu zasługującego czy to na kpinę, czy też ostry sprzeciw. I chociaż reakcja może być opatrzona w jednym wypadku figlarnym uśmiechem, w innym zaś grymasem gniewu, to istotna jest w przyjętej tu perspektywie wyraźna u Tetmajera niemożność, nieumiejętność przejścia na drugą stronę, spowinowacenia się; postrzeganie rzeczywistości w kategoriach obcości. Rzeczywistości, z którą można się spierać, drwić z niej, żartobliwie „poklepywać po ramieniu”, ignorować wreszcie, ale niesłuchanie trudno się z nią identyfikować. Szczególnie, gdy jest zaludniona; pustkę, przyrodę nieskażoną wrzawą ludzką cenił sobie Tetmajer wszakże niezmiernie.

Z upływem lat coraz bardziej samotny i zgorzkniały, był jednak ciekawy ludzi, przyglądał im się wszakże z boku. Ze znanych nam nielicznych fotografii (tudzież popularnego obrazu Wyczółkowskiego) spogląda na nas pochmurna twarz poety, w okresie międzywojnia zniszczona chorobą, w znacznym stopniu udręczonego człowieka. Tym bardziej niezwykła wydała mi się nota nieznanego autora zamieszczona w 1933 roku w „Wiercach”; oto pełny jej tekst:

W zeszłym roku ukazała się pod redakcją dwóch profesorów Uniw. Poznańskiego, Peretiatkowicza i Sobieskiego, książka pt.: „Współczesna kultura polska”, mająca za zadanie podać w porządku abecedowym dane biograficzne i bibliograficzne, dotyczące działaczy na polu nauki, literatury i sztuki. Pod nazwiskiem „Kazimierz Tetmajer” znajdujemy następującą informację – którą podajemy bez zmian i w całości: „T.-P. – Jan Kazimierz, ur. 1865 w Ludźmierzu (pow. nowotarski); wyd. fil. Uniw. Jagiell.; prezes: Komitetu Obrony Kresów Południowych 1919, – Tow. Literatów i Dziennikarzy 1921; literat, poeta. Ogłosił: *Neologia*; *Etymologia*; Projekt bloku państw odpor. 1919; Projekt liceum; zbiór aforyzmów (Warszawa Marszałkowska 121)”. – No – dowiedzieliśmy się więc wreszcie, kto to jest Kazimierz Tetmajer i jakie miejsce zajmuje w kulturze!

Ale clou tej rewelacji tkwi w tem, że jej autorem jest sam K. Tetmajer! – Redaktorowie książki, broniąc się przed licznymi głosami krytyki zarzucającej jej liczne luki, tłumaczyli, wprawdzie luki są, ale wynikają stąd, że redakcja, posługując się „metodą ściśle naukową” oparła się na autentycznych danych, pochodzących z autobiograficznych zapodań, zebranych drogą ankiety. Z tej „metody” zakpił sobie Tetmajer i figiel znakomicie się udał. Redaktorowie wydrukowali „autentyk” bez zmian. Bodaj to „metoda naukowa”.⁸

Chętny był poeta zatem do przebieranek i figli również w wieku bardzo dojrzałym, za sędziwy przez młodzież uznawanym; wówczas, gdy skrył się w cień. Niepokorny i złośliwy z bystrością dostrzegał ułomności życia kul-

* [b.a.]: *Kazimierz Tetmajer jako kpiarz*. „Wierchy” 1933, s. 273–274.

turalnego i naukowego. Znał redukcyjną rolę komunikowania się masowego, nie miał złudzeń co do jego manipulacyjnego charakteru. Znakomicie też pojmował, że historia literatury z upodobaniem wartościuje i modeluje, sprowadza – za Irzykowskim powiedzmy – „pałubiczne” do postaci anegdoty, oraz to, że te procedury go nie ominą. Zwierzał się w liście M. Gabińskiej:

Więc zdradzę pani jeszcze, że pod postacią ducha nie zjawię się żadnemu memu najsurowszemu nawet krytykowi – jego rzecz ferować wyroki. Ale w drodze powrotnej do nieba przysiądę sobie na jakimś obłoczku i z wdziękiem obsusiam zacne łysiny tych wszystkich, którzy jak znarowioną klacz wciąż jeszcze klepać mnie będą w zadek, pieścizotliwie, a ze strachem, żebym przypadkiem po swojemu nie wierzgnął.⁹

Na gruncie literatury uważał się za profesjonalistę; sprawny, choć zupełnie nie rozpoznany i nie skomentowany przez historię literatury, krytyk¹⁰, rzetelny obserwator bieżących wydarzeń w literaturze, nie cenił profesury polonistycznej; S. Tarnowski, nim ugodził go poeta ostrą satyrą, plotkował: „mówiono mi, że podobno bardzo lubi broić na wesoło”¹¹. I rzeczywiście. Gry i zabawy z czytelnikiem¹², przesłonięte bardzo serio pojmowaną przez Tetmajera literaturą – wyznaniem, spowiedzią, deklaracją, refleksją – błędem byłoby uznać wyłącznie za marginalny kaprys, odreagowanie na nieznośne znużenie. Baczny obserwator współczesności, wrażliwy odbiorca sygnałów zeń płynących, replikował na wyzwania, nie stronił od interakcji, rozumiał swą twórczość jako rezonans teraźniejszości. Stąd liczne jego zaczepki, stąd ochota do figlów¹³.

⁹ List Kazimierza Tetmajera do M. Gabińskiej, z dnia 5 III 1902 roku. Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*. Kraków 1969, s. 106.

¹⁰ Wstępnie opisał tę część dorobku Tetmajera R. Owczarzewski: *Kazimierz Tetmajer jako publicysta*. Wilno 1938.

¹¹ Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 73. Tam też opisane zostały szerzej relacje Tetmajera z Tarnowskim. Popisem kunsztu krytycznego i satyrycznego jest niewątpliwie recenzja Tetmajera zatytułowana: *Książka Ferd. Hoesicka o Tarnowskim* („Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 28). W satyrycznym oświeceniu zaprezentowany został zarówno bohater liczącej – co skrupulatnie, a złośliwie podał recenzent – 638 stron książki, jak i fakt owego monstrualnego, biografistycznego gadulstwa. Pastisz, parodia, satyra – po wszelkie środki sięgnął Tetmajer. Dla przykładu przywołam próbkę pochwalnego szyderstwa: „W służbie Kościoła, w służbie austriackiego państwa, w służbie kraju, w służbie profesora, w służbie polityka i w służbie obywatela: zawsze i wszędzie Stanisław Tarnowski godzien jest być postawionym obok Wołodyjowskiego, tego rycerza bez trwogi i zmazy, spełniającego swoje obowiązki, nie rozumiejącego nic ponad rozkaz, mającego wolę, myśl, rozum, wszystko nadane z góry.”

¹² Interpretowanie literatury w kategoriach teorii gier oraz w perspektywie jej ludycznego charakteru od kilkunastu przynajmniej lat jest trwałym składnikiem dyskursów literaturoznawczych. Por. np. R. Detweiler: *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej*. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Przeł. J. Wiśniewski. Wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 393–419.

¹³ Przypomnę tu wierszyk, który był osobliwą odpowiedzią Tetmajera, nim A. Górski napisał felietony *Młoda Polska*, na znane wystąpienia S. Szczepanowskiego i M. Zdziechowa-

Najprzedniejsze dowody humoru Tetmajerowskiego, „bezinteresownej zabawy literackiej”¹⁴, odnajdziemy w „rzeczach górskich”. Zwykle ów humor „towarzyszy” przedstawieniom o charakterze lirycznym, opowieściom, które ostatecznie poczytywano za „epopeję ludową”, „epos Tatr”. Jest więc rodzajem ingredencji i „korektora” tego jakże surowego i mrocznego świata tatrzańskich zbójników. Wprowadza łagodne tonacje i pogodne barwy, na podobieństwo funkcji humoru w epopei o „ostatnim zajeździe na Litwie”. W opowiadaniu *Jak się Józek Smaś pojechał wysłuchać zasadniczy pomysł spowiedzi zapiekłego grzesznika, przygotowującego się na dysputę z Bogiem, jak z godnym zbójcekim hersztem, jest tyleż zabawnym (nasyconym ironią) „pokazem” form góralskiej religijności, tyleż śmiechem z obezwładniającej naiwności, co „zawieszeniem” aksjologicznego gorsetu, nakazującego w zbrodni widzieć zbrodnię, w kradzieży kradzież. Stąd po wyznaniach Józka Smaśa, które krew winny zmrozić, występuje (przekorna? zabawna? bezczelna?) konkluzja: „Telo na mnie tyk grzyhów; mało, nie dużo.”¹⁵ Nie jest to – jak sugeruje A. Łempicka – przyzwolenie na zbójnickie procedury, lecz uznanie samoistnej wartości opowieści, bez oglądania się na referencyjne obligacje. A jeśli o relacjach z tzw. rzeczywistością tu mówić, to na prawach i z pozycji opowieści, anegdoty, „historii” właśnie. Humor w cyklu *Na Skalnym Podhalu* ma postać czasem rubasznego aforyzmu, choćby w „przykazaniu” Bartka Gronikowskiego, zawołanego kłusownika i strzelca: „Telo baba, co i dźwierz – jino, ka trza, dobrze mierz”. Ma też charakter drobnych amplifikacji, jakby sprawienie literackiego figla, przed którym trudno się powstrzymać; np. w żartobliwej opowieści *O panu Jezusie i zbójnikach* towarzyszący Jezusowi „śwenty Pieter Paweł” na pytanie zbójnika – „Ka idziecie?” – zareaguje:*

Kciał Pon Jezus cosi rzec, ale mu śwenty Pieter Paweł nie dał, ba pilno gwarzy:
Po pytaniu.
Ze to niby po prośbie, wiecie, śli.
A to bez to, bo widział torby, a łakomy był, jako to z biednego stanu, hoć i śwenty.¹⁶

skiego z roku 1898; wierszyk opublikowany w „krakowskim” „Życiu” pod kryptonimem Szyldkret miał tytuł *Patriota* i brzmiał tak:

Wolę polskie gówno w polu,
Niż fijołki w Neapolu.

¹⁴ Sformułowanie A. Łempickiej: *Wstęp* do: K. Tetmajer: *Na Skalnym Podhalu*. Kraków 1987, s. 33. Łempicka z dezaprobatą i uszczypliwością pisze o Tetmajerze „humorze szczebiotliwym” i „humorze makabrycznym”. Dowodzi niestosowności potocznej i urodziny narracji oraz moralnego sensu opisywanych historii zbrodni różnorakich. Słusznie i przenikliwie zauważa: „Bawi go [Tetmajera – J. J.] również sama sztuka opowiadania. Cieszy siebie i nas dźwięcznością gwarowego słowa, dowcipem wyrażen, wizualną dobitnością opisu.” (Ibidem, s. 36). Ale wnioski stąd wynikające o „dobroduszości” poety są dla mnie zupełnie chybione; to raczej dowód przewrotności.

¹⁵ K. Tetmajer: *Na Skalnym Podhalu...*, s. 195.

¹⁶ Ibidem, s. 455.

Owa zasada nagłego wyłaniania humorystycznej opowieści, jakby interwał prezentowanej historii, obowiązuje także w *Legendzie Tatr*; bodaj najzabawniejsze są rojenia starych górali, Jasia Topora i Symka Krzysia, którzy raz ustalili, że „zawdy tłuściejsza baba lepsza”¹⁷, a innym razem gwarzyli o społecznych i politycznych skutkach domniemanego wypełnienia się Czarnego Stawu piwem po brzegi¹⁸. „Epopėja ludu góralskiego”, niezależnie, czy przekonani jesteśmy do tej kwalifikacji, stała się niepodważalnym sukcesem Tetmajera w dużej mierze dzięki humorowi właśnie.

Niewątpliwie znakomity był pomysł napisania wraz z A. Krasińskim (przy współpracy B. Bouffała i W. Skrzyńskiego) poematu parodystycznego *Eleonora. Trójhymn duchów smętnych przez Fosforycznego Skalderona* oraz pastiszów poezji końca wieku w zbiorze *Jęk ziemi. Pantologia Dekadentów Polskich zebrana przez dra Juliusza Pogorzelskiego*. Mistyfikacja owa – tak twierdzi K. Jabłońska¹⁹ – wzięła swój początek z anegdoty, której bohaterem był ks. Adam Potocki, arystokrata-ignorant komicznie mylący nazwisko Asnyka z Anczycem, bo to drugie gospodarzowi pałacu „Pod Baranami” coś mówiło, pierwsze zaś ani trochę. Stąd igraszki z wyimaginowanymi nazwiskami, które hipotetycznie konsternować miałyby księcia pana; rzekomymi autorami wierszy składających się na antologię dekadentów polskich byli: X. Jan Mordaszewicz, Leon z Futerka Koloński, dr Witold Bończa-Niedojadło czy Anatol Gómienko. „Od tego miało się podobno zacząć”²⁰ – pisze Jabłońska. Do owych nazwisk wyśmienicie bawiący się panowie dopisali wiersze i tak powstał tomik *Jęk ziemi*. Autorstwa poszczególnych utworów nie da się już ustalić, twórcy dochowali dyskrecji; skoro w tym gronie Tetmajer był jedynym uznanym pisarzem, to przypuszczać należy, że udział poety w tym dziele był niepośledni.

Zabawa miała polegać na mistyfikacji, wprowadzeniu czytelników w błąd, a przynajmniej wyznaczeniu takiej cienkiej linii, która stworzy niepewność odbioru: na serio i krytykować czy też krotochwila tylko i roześmiać się. Zabiegi maskujące polegały m.in. na oznaczeniu tomików zapisem wskazującym wydawnictwo wielotomowe; na karcie tytułowej *Eleonory* umieszczono informację: „Wydawnictwo Dekadentów Polskich. Nr 1”, antologia *Jęk ziemi* opatrzona została numerem 2. Poezje zostały po-

¹⁷ Ide m: *Legenda Tatr. Maryna z Hrubego. Janosik Nędza Litmanowski*. Kraków 1972, s. 40.

¹⁸ Ibidem, s. 27–28.

¹⁹ Niewiele wiadomo o autorstwie, genezie i recepcji tych dwóch tomików, a to, co wiemy, zawdzięczamy K. Jabłońskiej; zob. Ead em: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 189–192. Co ciekawe, *Eleonora* i *Jęk ziemi* były rarytasami antykwarycznymi już przed wojną. Zwraca na to uwagę J. Tuwim w nocy: *Słódko o „Eleonorze” i „Jęku ziemi”*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 41. Tuwim, odwołując się do artykułu J. Pużyny („Kurier Warszawski” 1936, nr 184), zauważył, iż: „Lwią jednak część roboty wykonał Kazimierz Przerwa-Tetmajer, kładąc zresztą niezatarte piętno swego przepięknego języka nawet na tych rozmyślnych niedorzecznościach.”

²⁰ Ibidem, s. 189.

przedzone wstępem zapisanym poważnym stylem naukowym, patetycznie potwierdzającym doniosłość prac pokolenia dekadentów, z przypisami, rzecz jasna zmyślonymi, wreszcie godnie brzmiącym nazwiskiem autora, dra Juliana Pogorzelskiego, zdobiącego się tytułem kawalera maltańskiego. I jeszcze spis treści, motto, dedykacja – tak, by nikt nie miał wątpliwości, że to nobliwe wydawnictwo, w godnej ramie.

Sygnaty obnażające literacką kontrabandę powinny być przy założeniu takiej strategii subtelne i dalekie od hałaśliwej demonstracji. *Eleonora* i *Jęk ziemi* w części spełniają ten warunek. Ale tylko w części. Inicjująca tomik rozprawka J. Pogorzelskiego wyróżnia się wyostreniem szczegółów, stylistycznymi operacjami, które eksponują cechy dystynktywne wzorca – w zasadniczy sposób jednak nie odbiega od standardów ówczesnych scjencycznych rozpraw. Wstępna pieśń poematu *Eleonora* mogłaby się z powodzeniem pomieścić w jednym z tomików poezji Tetmajera (być może jednak regularne powtórzenia nadające temu wierszowi szczególne stylistyczne piętno potraktować należałoby jako parodię chwytu poetyckiego lubianego np. przez Konopnicką), co więcej próbowano się w niej doszukać echa wiersza K. Balmonta²¹. Szereg wierszy ze zbioru *Jęk ziemi*, których podobnych dziesiątki wtedy pisano, kwalifikuję jako pastisz²², to bowiem z poetyki immanentnej wierszy z lat dziewięćdziesiątych wywiedzione zostały reguły i leksyka, które pozwoliły – jakby powiedział J. Ziomek – „wyprodukować skończoną, choć trudną do obliczenia ilość wypowiedzi”²³. Wszakże owe próby falsyfikacji zdezwauowane zostały sygnałami dwojakiiego typu: urwiszowskim charakterem samej publikacji (słowem – otoczeniem, które demistyfikuje) oraz charakterystycznymi nazwiskami auto-

²¹ J. Tuwim wskazywał podobieństwo budowy i rytmu wiersza K. Balmonta zaczynającego się: *Ja mieczaju łowił uchodiaszczija tieni* do wstępnej pieśni Eleonory. Zob. J. Tuwim: *Słowo o „Eleonorze” i „Jęku ziemi”*... Sądzę, że to zawodowa przesada znakomitego tłumacza poezji Balmonta.

²² Problem pastiszu wiąże się z uświadamianym przez Tetmajera procesem wyczerpywania się form i fraz literackich, zjawiskiem nabierania przezeń cudzysłowowego charakteru. Początkowo był pełen wiary w możliwość w pełni oryginalnego wysłowienia; w liście do Hoesicka narzekał na ingerencję ojcowskie: „Zwroty niektóre, użyte przez Ojca, są wcale nie nowe; moje były moje własne.” (Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer*..., s. 46). Wiąże się z tym przekonaniem możliwość rozpoznawania tego, co nie nowe, i tego, co własne. Z kolei „własne” staje się częścią systemu literackiego, w jakimś sensie się oddala i usamodzielnia; może stać się w tych warunkach obiektem operacji pastiszowych. Warunkiem jest bicentryczność zależna od modalnej ramy komunikacyjnej. Zob. rozważania S. Balbusa: *Miedzy stylami*. Kraków 1993, s. 21–29.

²³ J. Ziomek: *Parodia jako problem retoryki*. W: Idem: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980, s. 385. O ujęciu pastiszu jako re-kreacji wzorca, a także o znaczeniu pastiszu rozumianego już nie tylko według kryteriów gatunkowych czy stylistycznych, lecz jako kategorii estetycznej, podstawowej dla literatury postmodernistycznej, pisze R. Nycz: *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*. W: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 174–188.

rów, które dyskredytują. Ponieważ tomiki są rzadkością, przytoczę strofę cyklu zatytułowanego *Tryptyk*:

Mam głos konania w duszy, wieczny, upodlony,
Mam obrazy promienne w duszy, wieczne, dumne,
Pragnącemi rękami obejmuję trumnę,
Gdzie w białych chryzantemach świeci twarz Gorgony.²⁴

Poza nieudolnością i schematyzmem niekoniecznie doszukiwalibyśmy się tutaj żartu; jednakże nazwisko rzekomego autora brzmi: „Dr Witold Bończa-Niedojadło” i ono jest głównym „interpretantem” tej wierszowanej ekspiacji. Żart tedy miał być stonowany na poziomie poetyki, wyeksponowany natomiast w projektowanym zaburzeniu komunikacyjnym: chodziło wszak o wywołanie zamieszania w światku literackim, stworzenie okazji do pośmiania się z naiwnych, którzy dali się wywieść w pole.

Jeśli jednak nie udało się tego celu osiągnąć w satysfakcjonującej mierze²⁵, to powodem było „rozdokazywanie” się autorów²⁶, którzy poczęli szarżować. Zauważył to A. Kasiński w liście do Tetmajera: „Szkoda tylko, że niektóre zakończenia zbyt kpią z tekstu (owo „incognito” etc.), to psuje wrażenie całości, jakie się ma, a za mało mówi, żeby prawdziwie rozśmieszyć.”²⁷ U początków analizowanych tomików był śmiech – wesoły, z karykatury, przekory i ochoty do figlów powstały. Beztroski i bez zobowiązań. Fakt publikacji zmienia jednakowoż sytuację. Oto zaatakowane zostały językowe automatyzmy, wzorce literackie – romantyzmu w *Eleonorze* i dekadentyzmu w *Jęku ziemi*. Śmiech przestaje być bezinteresowny: obnaża, szydzi, budzi konsternację. Już nie wszyscy uczestnicy gry dobrze się bawią, śmiech okazuje swój szczególny, ambiwalentny charakter, afirmacja splata się z demaskacją, radosna zabawa z prześmiewczą destrukcją²⁸. Utwory mają najwyraźniej niejednorodny status: krotoczwila sąsiaduje z satyrą „wesołą”, by użyć kategorii przyjętej od Brodzińskiego²⁹, kaskadę stylistycznych chwytów parodystycznych (opartych więc na transformacji)

²⁴ *Jęk ziemi. Pantologia Dekadentów Polskich zebrana przez dra Juliana Pogorzelskiego*. Kraków 1895, s. 29.

²⁵ Plotkował na ten temat L. Rydel, pisząc w liście: „Marenne złapała się na ten figiel i napisała na serio sierzdzącą krytykę.” Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 192.

²⁶ Przypadki literackich zabaw z poważnymi krakowianami w roli głównej są wcale liczne; parodie, mistyfikacje, pastisze, krotoczwile układaczy limeryków – oto świadectwa chętnych do zabawy krakowskich uczonych. Zob. w tej sprawie – H. Markiewicz: *Literackie zabawy krakowskich uczonych*. W: Idem: *Zabawy literackie*. Kraków 1992, s. 149–156.

²⁷ List A. Kasińskiego do K. Tetmajera, z dnia 15 VI 1895 roku. Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 192.

²⁸ Na temat teorii komizmu i wielopostaciowości śmiechu zob. R. Nycz: *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*. W: Idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 227–261.

²⁹ Dwa typy satyry – „gromiącej” i „wesołej” – określone w rozprawie K. Brodzińskiego: *O satyrze* – komentuje T. Stępień w książce: *O satyrze*. Katowice 1996, s. 2–23.

spotykać będziemy obok próby pastiszu, a zatem imitowania „idioletu” danego typu literatury³⁰.

Niewątpliwie te operacje dowodzą trwałego zakorzenienia się „architekstów”, modelu literatury, który podlega transformacji bądź imitowaniu. I jeśli nagromadzenie wątków oraz literackich „rekwizytów” rozpoznawalnych bez trudu jako dziedzictwo Słowackiego i Mickiewicza (chodzi o *Eleonorę*), potwierdza kluczową rolę w kulturze końca wieku paradygmatu romantycznego³¹, a pozycja wieszczów ma wymiar sięgający daleko poza literackie opłotki³², to osobiście niestabilna jest sytuacja historycznoliteracka zjawiska literackiego określanego, z różnych zresztą pozycji, dekadentyzmem, co wyznacza szczególną rolę *Pantologii Dekadentów Polskich*.

Pantologia, sugerująca powszechność logosu, wszechobecność logosfery, zdaje się mieć prostsze źródło znaczeń: od pantalonady, czyli bufonady pochodzących. Wszakże spoza błazenady wyłania się może poważniejsze zagadnienie. Intensywna wówczas eksploatacja terminu „dekadentyzm”, tyleż nabierającego charakteru opisowego, co przybierającego postać inwektywy, tworzy szczególny klimat dla inicjatywy czterech żartownisiów. Oto w roku 1894 T. Jeske-Choiński publikuje diatrybę *Na schyłku wieku*, w której potępi „karykaturę człowieka zdrowego”, czyli dekadenta właśnie. Wtórować mu będzie ksiądz W. M. Dębicki, autor studium *Wielkie bankructwo umysłowe* (1895). Wówczas też Sz. Rokoszewski opublikuje – jak twierdzi Markiewicz³³ – kuriozalną broszurkę *Dekadentyzm warszawski*

³⁰ Zob. na ten temat R. Nycz: *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku oraz Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. W: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze...*, szczególnie s. 175–176. Pomysłowe rozróżnienie parodii i pastiszu oparte na założeniu transformacji tekstu w pierwszym wypadku oraz imitacji „idioletu” gatunku w drugim jest autorstwa G. Genetta. Nycz wątpi w zasadność sztywnej opozycji: tekst i gatunek, uzasadniającej różnicę między parodią a pastiszem. *Eleonora* i *Jęk ziemi* potwierdzają te przekonania, stąd używam mniej zobowiązującej formuły – „typ literatury”.

³¹ A. Lange zwrócił w 1896 roku uwagę na „powrotną falę uczuciowości romantycznej”. Cyt. za: H. Markiewicz: *Młoda Polska i „izmy”*. W: Idem: *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*. Warszawa 1977, s. 144.

³² *Eleonora* składa się z dwunastu pieśni, już w pierwszej parodyjne przekształcenia bądź aluzje tworzą dynamiczne nagromadzenia, płaczą się odwołania do starożytnej kultury greckiej ze stygmatami kultury juedo-chrześcijańskiej, parodie motywów z *Pana Tadeusza*. np.: „Natenczas plusnął i krzyknął raptem: ach! // I zmiłko echo ichtyosaura gry.” z wątkami znanymi z *Grobu Agamemnona*, choćby ten fragment: „Gdy Leonidas z rozpaczyny odwagą // gotów najeźdźców odpiąć do zgonu, // Zobaczył lśniąca w słońcu piersią nagą // Maryję Stuart [...]”. Cytaty pochodzą z pierwszej pieśni poematu *Eleonora*. Ibidem, s. 15 i 16.

³³ Informacje na temat dziejów terminu „dekadentyzm” czerpię z nieprzecenionej rozprawy H. Markiewicza: *Młoda Polska i „izmy”*..., s. 144–154 i 159–166. Niewiele wnoszą nowego w tym przedmiocie uwagi zawarte w książce T. Walas: *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*. Kraków 1986, s. 19–27. O kilka jednak drobiazgów wypadnie mi się z Markiewiczem posprzeczać; autor prezentuje tezy rozprawy Rokoszewskiego, wydanej w roku 1894, po czym w następnym akapicie oznajmia: „W latach późniejszych opinie...” – i przedstawia dwa tomiki *Eleonora* oraz *Jęk ziemi*, z którymi czytelnik mógł się

(1894). Jeśli dodamy do tego szereg jeszcze artykułów, recenzji, w których szermowano tym terminem, to przedstawiany tu tomik *Jęk ziemi* może mieć bardziej wyraźnego adresata i istotniejsze funkcje, niż okoliczność „rozdekazywania się” czterech panów by na to wskazywała. Trudno po latach znaleźć dowody potwierdzające, że autor dekadencek, tak je wówczas identyfikowano, wierszy, fikcyjny ksiądz Jan Mordaszewicz, jest kpiącą odpowiedzią na patetyczne i pryncypialne oburzenie księdza W. M. Dębickiego bądź – szerzej – reakcję prasy konserwatywno-katolickiej na nowe tendencje w literaturze schyłku wieku. Nie uda się zapewne również rozstrzygnąć, czy podwajanie imion oraz nazwisk autorów „pantologii” *Jęk ziemi* jest wskazaniem próżności tradycjonalistów, którzy zaatakowali z impetem dekadentyzm, niezależnie co przezeń rozumieli. Podobnie nie dowiemy się już, czy Władysław Spazierstock, autor opowiadania *Marzenia przy mleku*, to żartobliwa zaczepka jakiejś konkretnej osoby czy też zwyczaju szanowanych i solidnych znawców literatury, których w trakcie spaceru wyprzedzała energicznie maszerująca laska. Przy całej tej niewiedzy jedno jest pewne: dopiero w kontekście rozgwaru dysput o dekadentyzmie, które, na to wygląda, w połowie lat dziewięćdziesiątych były szczególnie gorące, dwa tomiki *Wydawnictwa Dekadentów Polskich* nabierają właściwego wymiaru. Podnoszą dekadentyzm, rozumiany już jako zjawisko *stricte* literackie, do poziomu przedmiotu imitacji bądź parodystycznego obniżenia. Wiadomo wszakże jednak, że imitować bądź degradować można tylko to, co posiada już jakąś pozycję. Nieco smętnie skarżył się w roku 1896 A. Asnyk:

W literaturze naszej, tak samo jak i u was [czyli w Czechach – J. J.], zaczyna się rozwijać dekadentyzm, który nas, starych mamutów, naturalnie za nic ma. Nie gniewa mnie to bynajmniej, niech pokaże, co nowego zdoła przynieść światu.¹⁴

zapoznać w połowie 1895 roku. To czasowe zbliżenie, fakt pojawienia się wówczas kilku rozpraw na temat dekadentyzmu ma akurat – moim zdaniem – istotne znaczenie dla recepcji tomików Tetmajera oraz Krasńskiego (i in.). Porządkowanie typologiczne przesłoniło wewnętrzne zdialogizowanie wypowiedzi. Po wtóre: cytowany przez Markiewicza fragment (Ibidem, s. 163) pochodzi z *Eleonory* (z jakichś przyczyn brakuje adresu bibliograficznego), takie jednak „wykrojenie” fragmentu, który zdaje się być, mimo zastrzeżeń o dwuznaczności, poważnym definiowaniem literatury dekadencek – gubi sens całej przedmowy, znika paradyjny jej wymiar. Konkretnie: przywołuję końcowy fragment inkryminowanego cytatu – „język ten śpi jak myśl nasza i nie odczuwa przelotnych zabarwień myśli nieustannie żywych w ciągłej grze zmienności i porywu” (Ibidem, s. 163); otóż integralnym składnikiem tego cytatu jest przypis identyfikujący słowa w nawiasach; brzmi ten przypis tak: „Ks. Jan Mordaszewicz, *Słowo do słowa – ziarno do ziarnka*. Londyn 1893” (zob. *Eleonora. Trójhymn duchów smętnych przez Fosforycznego Skalderona*. [Kr.] 1895, s. 5). Naturalnie w tej sytuacji elukubracje wydawcy, w dodatku fikcyjnego, trzeba uznać za żartobliwe bądź satyryczne, trudno natomiast traktować je jak poważny, a choćby i dwuznaczny, głos w serio prowadzonej dyskusji. *Jęk ziemi* i *Eleonora* biorą udział w sporach na temat dekadentyzmu, ale z pozycji zgola mało poważnych, co nie oznacza mało istotnych.

¹⁴ T. Szabłowski: *Pobył Asnyka w Pradze czeskiej i jego listy do F. Kvapila*. „Wędrowiec” 1899, nr 25. Cyt. za: H. Markiewicz: *Młoda Polska i „izmy”*..., s. 163.

Śmiech – który wedle animatorów „Zielonego Balonika” miał się objawić w tym smutnym i arcyważnym modernizmie dopiero wraz z narodzinami krakowskiego kabaretu – rozbrzmiewał wcale nie nieśmiało już w połowie lat dziewięćdziesiątych. Był zabiegiem obronnym, nie pozwalającym poddać się terrorowi pryncypialnych oskarżeń dekadentyzmu oraz dekadentów o nihilizm i inne zbrodnie, nie pozwalał też reprezentantom tego nurtu zastygnąć w geście rozpacz po katastrofie czy też znużenia dosytem spowodowanego. Nieliczne są wprawdzie świadectwa recepcji *Eleonory* i *Jęku ziemi*, ale wynika z nich, że przynajmniej w kręgu zainteresowanych funkcję zamieszania w środowisku tomiki spełniły³⁵.

„Dokazywać” lubił także Tetmajer w kontaktach z przyjaciółmi, np. z K. Łebkowskim, pełnomocnikiem poety w sprawie o czterdzieści „blatów”, pożyczonych nieopatrznie nierzetelnemu dłużnikowi – Vondraczkowi, z którym to pełnomocnikiem korespondencja, w tym procesowa, prowadzona była w formie żartobliwych wierszyków (oficjalna c. k. skarga sądowa też miała być spisana w formie wiersza)³⁶. Najprawdopodobniej filuterny charakter miała prośba Tetmajera wyrażona na wizytówce adresowanej do L. Rydla z dnia 18 października 1891 roku. Brzmiała ona tak: „Kochany Lutku, zechciej mi odesłać spodnie, przypuszczam bowiem, że Ci już niepotrzebne // Twój Kazimierz.”³⁷

I jeszcze tylko drobiazg o figlowaniu, dobrze ilustrujący nie tyle jakąś wypracowaną strategię pisarską, co skłonność do zmącenia tonacji solenności, różnicowania obrazu podmiotu i uaktywniania czytelników. W poświęconym Krasińskiemu, jubileuszowym numerze „Tygodnika Ilustrowanego” opublikował Tetmajer artykuł zatytułowany: *Liryka Zygmunta Krasińskiego*. To, że obok okazjonalnych pochwał i podnoszenia zasług znalazło się tu sporo ostrych uwag krytycznych, nie stało się przyczyną destrukcji konwencji przyjętych w tego rodzaju laudacyjnych publikacjach. Ale prześmiewczy koncept „typologizujący” twórczość Krasińskiego i Słowackiego zapewne już tak. Brzmiał następująco: „W każdej rzeczy Krasińskiego tkwi upoetyczniony głąb, jak w liściach kapusty; u Słowackiego są często same tylko liście.”³⁸ Jakby nie wystarczało wcześniej sformułowane rozróżnienie: „Widać doskonale, jak Słowackiego porywa forma, jak Krasińskiego porywa treść.” Kusił językowy, na kalamburze oparty, pomysł, kusiła chęć wyłamania się z panegirycznej tonacji, podkreślenia dystansu wobec tego ro-

³⁵ Por. uwagi o recepcji *Eleonory* i *Jęku ziemi* – K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer*..., s. 191–193.

³⁶ Zob. K. Łebkowski: *Wierszowana skarga na Vondraczka... W: Miałem kiedyś przyjaciół. Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*. Oprac. K. Jabłońska. Kraków 1972, s. 302–304. A także: [Opracowanie bezimienne]: *Spór Kazimierza Tetmajera z Vondraczkiem-Przyjemniaczkiem*. W: *Miałem kiedyś przyjaciół*..., s. 296–301.

³⁷ Zapis na standardowej wielkości wizytówce, znajdującej się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 8906 II.

³⁸ K. Przerwa-Tetmajer: *Liryka Zygmunta Krasińskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 7.

dzaju praktyk (praktykujących zatem i siebie). Poeta dawał się uwodzić pokusom.

Tak też zdarzało się w powieściach, pokrytych dziś wieloletnim kurzem i oskarżanych o romansowy kicz. Przykładowo, w powieści *Zatrącenie*, pełnej satyrycznych komentarzy, zwykle o tradycyjnie antyarystokratycznej wymowie, spotkamy się z figlarskimi conceptami, osobliwym wisusostwem literackim. Oto książniczki Koreckie przywołane w powieści noszą wdzięczne imiona: Bicipia i Pipcia³⁹. Oto bardzo arystokratyczna i wzniosła uroczystość hołdowania księstwa Wiśniowieckich określona została jako „katedralna”. Po czym następuje komentarz:

Katedra ta nastroju, zachowując zresztą niezmiennie swój zewnętrzny kształt gotycki, bardzo szybko zamieniła się wewnątrz w świętokradzki sposób w fabrykę musztardy, w której funkcję dostarczycieli gorczycy i octu, mieszaczy i zaprawiaczy spełniali panowie we frakach i panie w balowych tualetach.⁴⁰

Satyryczna efektywność i efektowność tego obrazka polegają na trafnym, metonimicznym i aforystycznym zinterpretowaniu sytuacji towarzyskiej. Ale bez wątpienia uwiodła tutaj Tetmajera także możliwość językowych harców, językowej psoty; chęć wymknięcia się z pułapki romansowej konwencji, również poniekąd zdystansowania do retoryki właściwej satyrze.

Podobnych „figlów” znajdziemy w powieściach wiele. Jeden tylko jeszcze przykład. Napoleon Bonaparte, główny bohater powieści historycznej o dramatycznej i przełomowej epoce, od kampanii moskiewskiej po Waterloo, czyli *Końca epopei* – rozważa strategię swego panowania nad światem w przeciekającej wannie niejakich Ślupściów. Scena jest dość rozległa, przytoczę krótki fragment, cesarz mówi do generała de Narbonne:

Zobaczysz, odegramy jeszcze wielką rolę w Europie... Ach, ach! Wanna pani Tyszkiewiczowej [ciotka państwa Ślupściów, która szczególnie pozostawiła to świadectwo cywilizacji na strychu u swych krewnych – J. J.] zaleje cały pokój!⁴¹

Realistyczny szczegół, pokazujący dbającego o higienę Napoleona, ma tu znaczenie wtórne; zestawienie globalnych planów cesarza i przeciekającej wanny zyskuje walor, rzecz jasna, humorystyczny i podważa trzeźwość zamierzeń. Gdzieś w drugim planie pojawia się lekko zasygnalizowana kpina z higienicznych obyczajów rodaków, którym wystarczała kąpiel w Niemnie.

³⁹ Zob. Idem: *Zatrącenie. Romans*. Kraków 1921, s. 136.

⁴⁰ Ibidem, s. 153.

⁴¹ Idem: *Koniec epopei. Waterloo*. Warszawa 1961, s. 63.

Gry, zabawy i złośliwości

Skory bywał Tetmajer – jak się rzekło – do zabawy poetyckiej, igraszek z czytelnikiem. Zwykle polegały one na kunsztownym, okazałym konstruowaniu obrazu poetyckiego, gromadzeniu metafor i porównań, by lśniły bogactwem, eksponowały plastyczność i urodę języka. Ostateczny jednak efekt tych zabiegów zamykał się w końcowej puencie, reinterpretującej owo poetyckie wystąpienie, obnażającej chwyt i konwencje. Odsłaniającej język w języku, umowność owej gry w słowa. Igraszka zmieniała się w satyrę. W wierszu *Narodziny Afrodyty* objawienie się bogini miłości poprzedzały liczne sygnały-zapowiedzi niezwykłego zdarzenia: „Złocisty to był dzień. Błękitne zadumanie // objęło cały świat.” (s. 200). Potem powoli w następujących po sobie scenach objawiał się czar zjawiskowej Afrodis, prezentowany w sześciu oktawach, by w ostatnim dwuwiersiu aforystyczną kodą sprowadzić wzniósł do prozaicznego, najwyraźniej oryginalny obraz narodzin Afrodyty (a przynajmniej wysiłki i starania, by taką oryginalność mu nadać – są tu niewątpliwie) skonfrontować ze stereotypem dobrze znanym od czasów liryki trubadurskiej. A oto co stało się po narodzinach nagiej Afrodis:

i zadrzał wszechświat w krąg, bo z morskich głębokości
sprawczyni wyszła mąk najsroższych dla ludzkości.

(s. 201)

Podobnie skonstruowany jest wiersz *Narodziny wiosny*. Tym razem świat mitologiczny reprezentują kolejno rozbudzeni: „bóg wody”, który „suszył swą głowę krętorudą”, „bogini wonnych ziół”, co „rozpuściła włos”, „lasów bóg”, który „strząsł zwiędłe liście z głowy”, potem jeszcze fauny, nimfy pospołu płasć będą na łące. Końcowe trzy wyrazy (brzmia one: „Rodząca wstała wiosna”) rozwiązują zagadkę, której tajemnica odkryta została już w tytule. Tylko tyle zatem; to rodzaj podsumowania, by nierozgarnięty czytelnik się nie pomylił, czy komiczne zdezwuowanie rozległego poetyckiego gaworzenia, które ostatecznie zredukować można do, o ileż w końcu bardziej komunikatywnego i społecznie funkcjonalnego, trójwyrazowego zdania? Rozwahałem już impresjonistyczne przesłanie takiej konstrukcji. Dalece bardziej przekonujące wydaje mi się w tym przypadku objaśnienie sensu owych wierszy o narodzinach w kategoriach gry i zabawy.

Humor dwóch ód i jednej bajki, mam na myśli *Odę jowialną*, *Odę przestrożną* oraz *Ptaki (Bajka)*, wynika z klasycznego zabiegu niestosowności tzw. formy, w tym wypadku gatunku, i trywialnej treści. Wzniosłość, która jest atrybutem ody została tutaj radykalnie obniżona przez zestawienie z symbolami kapitalizmu i mieszczańskiej solidności, czyli „wekslem” i „bankiem”. Ostatnia strofa *Ody jowialnej* brzmieć będzie:

tak, młodzieńcze! I tobie zakwitnie zielono
dusza i skroń czuć będziesz kwiatem umajoną.

gdy – o szczęśny poranku! –
ostatni wypłacony weksel wyjmiesz z banku.
(s. 432)

Oda przestrożna z kolei to żartobliwe pouczenie dla romansujących mężczyzn, którzy przekraczając granice bezpieczeństwa (czytaj: bezpiecznego wycofania się), skazują się na niewolę mrocznych sił. Pierwsza z ód ujawnia humor satyryczny, druga natomiast – humor dobrotliwy, pogodny⁴², choć nie pozbawiony antyfeministycznej sugestii. Nie ulega wszakże wątpliwości, że i gatunek nie uniknął parodystycznego potraktowania⁴³. Ostatecznie, cóż to za poważna oda, skoro jedna okazuje się „jowialna”, a druga – „przestrożna”.

Nieco inaczej sfunkcjonalizowany został gatunek bajki w utworze *Ptaki*; genologiczne wyznaczniki bajki, czyli jej zwięzłość, alegoryczność i klarownie wyłożone nauki moralne, respektowane są tu z całą atencją dla tej zasłużonej w literaturze polskiej formy wypowiedzi. Ostra satyra na tych, którym jak „kapłonom, // gawronom, wronom, // dudkom, kurom i czyżykom, // gęsiom, srokom i indykom // nie zachciewa się chmur i słońca,” (s. 425) – zwieńczona została brutalną puentą: żurawie zniecierpliwione żalonymi naukami ptasiej gawiedzi w odpowiedzi – „posłały respons wymowny – // wprost na łby z góry” (s. 426)⁴⁴. To przykład bez wątpienia „gromiącej” satyry.

Choćby tylko dla porządku faktograficznego przywołać tu należy publikowane na przełomie wieków antologie humoru, w których znalazło się nieco miejsca dla utworów Tetmajera; ta część jego twórczości była zatem dostrzeżona i – w jakimś sensie – doceniona. W zbiorze W. Nawrockiego zatytułowanym *Humor, żart i satyra w poezji polskiej*⁴⁵ odnajdujemy osiem utworów satyrycznych (dwóch spośród nich nie odnotował „Nowy Korbuc”⁴⁶). W antologii J. Lemańskiego – *Satyra polska*⁴⁷ – reprezentowany

⁴² Typologię tę zaproponował J. Kleiner: *Z zagadnień komizmu*. W: Idem: *W kręgu historii i teorii literatury*. Wybór i oprac. A. Hutnikiewicz. Warszawa 1981, s. 682.

⁴³ Opisuje te dwie ody T. Kostkiewiczowa: *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1966, s. 297–298. Autorka twierdzi: „Subtelnie parodystyczny raczej niż neutralnie stylizacyjny charakter mają natomiast *Oda jowialna* i *Oda przestrożna*.” Z tym nader ostrożnym stanowiskiem zgodzić się nie mogę; ani subtelności, tym bardziej neutralności stylistycznej nie dostrzegam w odach Tetmajera. Wręcz przeciwnie – poeta „dokazuje” zupełnie wyraźnie.

⁴⁴ Może warto odnotować, że po latach podobnych „ptasich wyliczeń” dokonywać będzie J. Tuwim, nie stroniący, jak wiadomo, od puent równie ostrych i, by tak powiedzieć, bezpośrednich, co Tetmajer w bajce *Ptaki*. Zainteresowanie Tuwima pastiszami i parodiami autorstwa również Tetmajera wcześniej sygnalizowałem.

⁴⁵ W. Nawrocki: *Humor, żart i satyra w poezji polskiej*. Warszawa 1903.

⁴⁶ Ibidem, s. 315–317. Są to wiersze: *Ballada o królu Lolu i królowej Lali* oraz *Mazurek Chopin’a*. Satyryczny wierszyk opatrzone w antologii Nawrockiego tytułem *Kalendarzowy dowcip* odnotowany jest w „Nowym Korbucie” jako *Kalendarzowy wierszyk*.

⁴⁷ J. Lemański: *Satyra polska. Antologia*. T. 2. Lwów [1914], s. 199–201. Warto może odnotować, iż w czterotomowych *Księgach humoru polskiego*, zebranych i ułożonych przez K. Bartoszewicza (Petersburg 1897) zabrakło utworów z końca wieku, oczywiście, nieobecny był też Tetmajer.

jest Tetmajer czterema wierszami. Oprócz znanych już i sygnalizowanych wcześniej antymieszczkańskich satyr, spotykamy tu nieszczerze wyrażone, frywolne erotyki w rodzaju: *Ballada o królu Lolu i królowej Lali*, *Kalendarzowy dowcip*, *Mazurek Chopin'a*, *Moja kochanka* czy *Zuzanna*. Nie bez przyczyny autor *Słów* terminował w połowie lat dziewięćdziesiątych u Tetmajera, nieprzypadkowo gościł poeta w „Zielonym Baloniku”⁴⁸. Ten typ humoru o aforystycznej zwartości⁴⁹, prowokującego i bliskiego trywialności – to rzadkie, ale charakterystyczne przypadki w twórczości liryka, który czasem – jak o sobie powiadał – lubił „brykać”.

Wątkiem pobocznym zapewne twórczości Tetmajera jest tematyka biesiadna; któż nie nucił czasem *Hej! Idem w las*, któż nie pamięta Janosika, który zatańczył z cesarzową. Jednym z najwcześniejszych wierszy na skoczną nutę jest bez wątpienia *Czardasz*, zgodnie z linią melodyczną ludowego tańca węgierskiego, skąd jego geneza, zbudowany z krótkich sześć- i siedmiosylabowych wersów, w rytmie gwałtownego, dynamicznego tańca oraz, przemiennie, w tonacji melancholijno-nostalgicznej, mówiąc językiem muzykologów – molowej. To połączenie smutnego z ludycznym spotkamy w tej poezji przynajmniej kilkakrotnie; biesiadny ton ma zagłuszyć różnorodne „jęki ziemi”, ubolewania nad tragizmem życia, jest chwilowym ukonstytuowaniem się „świata na opak”, w którym karnawał przesłania udręki istnienia. Uciechy i zapamiętania się jednakowoż tylko na chwilę, hałaśliwe pokrzykiwanie nie stłumi poczucia głęboko zakorzenionej beznadziei. Początki wierszy *Z pucharem w dłoni* bądź *Nigdy nie trać nadzieje...* przywołują beztroską radość i optymizm, brzmiały echem biesiadnych pieśni Kochanowskiego (drugi z tych utworów jest parafrazą przechodzącą w parodię *Pieśni IX Księgi wtórej* Kochanowskiego), jednakże te huczne poetyckie toasty przenika rozpaczliwe przeczucie końca. Wiersz *Z pucharem w dłoni* zaczyna się słowami:

Wesoło, bracia! Wszakżeśmy młodzi,
Wszak taki piękny przed nami świat!

Wkrótce wszakże przeczytamy:

Pijani – śnijmy, żeśmy obroże
Życiowe zdarli... Oto spod ziemi
szkielet nas wabi dłońmi suchymi...

(s. 76)

⁴⁸ Zob. T. Weiss: *Legenda i prawda Zielonego Balonika*. Kraków 1976, s. 187. K. Jabłońska (*Kazimierz Tetmajer...*, s. 74) odnotowuje fakt wręczenia Tetmajerowi przez S. Sieroszewskiego dyplomu honorowego członka kabaretu „Zielony Balonik”.

⁴⁹ Tetmajer wielce sobie cenił aforyzmy, praktykował też ów gatunek wypowiedzi, w moim przekonaniu, z powodzeniem. Redagował zbiór aforyzmów Shakespeare’a, którego jednak nie opublikował. Sam natomiast był autorem pokaźnego zbioru. Zob. K. Przerwa-Tetmajer: *Aforyzmy. (Notatki myślowe i próby językowe)*. Kraków 1918.

Jest w tym ludycznym pohukiwaniu atmosfera straceńczego gestu, syndrom „Tytanika”. Albowiem – przypomnijmy „skrzydlate słowo” młodopolskiej muzy – „choć życie nasze splunięcia nie warte: // evviva l' arte!” Tetmajer z dużym upodobaniem powracał do motywów już poetycko przez siebie eksploatowanych, do „słów-kluczy”, które w części reprezentują pewną inercyjność języka modernistycznego, w części świadczą o idiolektyczności tej poezji, dążeniu do słownikowej oryginalności. Być może zabawnym nieporozumieniem jest doszukiwanie się skrytych treści w zwykłym słowie „hej”, tym bardziej jego nowatorstwa – zaryzykuję jednak! Doliczyłem się pięciu wierszy, których incipit otwiera wykrzyknikowe „hej” (*Hej! Idem w las..., Hej! Janosik pod Krzywaniem hula..., Hej! Krzywaniu! Krzywaniu! Krzywaniu!..., Hej, w stołecznym mieście Mikulaszu..., Hej! żalosna wieści po Liptowie...*), doszukamy się też tego słowa, które „kluczem” możemy nazwać nie tylko z powodu wysokiej frekwencji – również w głębi utworów, np. w *Balladzie o cyganie*, której główny bohater „biegł szukać rodnych swych lasów – hej!...” (s. 915). Zawiera się w tym trzyliterowym wyrazie gest buńczucznego potwierdzenia własnej odrębności i sentymentalne przypomnienie o przemijaniu, skoczny, z góralskiej nuty przywiedziony rytm i żalność, nostalgia, rzewne wspomnianie niegdysiejszej chwały, minionej młodości. Jakiś wyraz tęsknoty za światem odległym od „epoki mundurów”⁵⁰, politycznych konieczności i mieszczańskich standardów, gdzie niepodlegli herosi, choćby i zbójnicy, żyją intensywnie w otwartych przestrzeniach. Owo „hej”, znak biesiadnej ochoty, jasno wskazuje tę szczególną postać Tetmajerowskiego weselenia się, zwykle zmąconego ironią, sarkazmem czy tęsknotą...

W czwartej serii *Poezji* sąsiadują obok siebie dwa krótkie wiersze: *Satyr* i *Parodia życia*. Nie znajdziemy tu ani cienia wyzwalającego śmiechu, śladu karnawałowej rewolty, satyr zadrwi tylko boleśnie, „parodia życia” okaże się jeszcze jednym „dumaniem pesymisty”⁵¹. Omylnie też okaże się przekonanie, gdybyśmy chcieli je do powyższych wierszy, do omawianego tu aspektu twórczości Tetmajera odnieść, że komizm „ostry i gorzki, stanowi wyzwanie wobec świata *status quo*, wobec losów ludzkich, a nie ich stoicką akceptację”, nietrafna też będzie konstatacja, iż „w czasach Młodej Polski nazwano by go [komizm – J. J.] sarkastycznie »śmiechem krwawym«”⁵². Ostatecznie bowiem akceptacja nieuniknionego wydaje się mądrością naby-

⁵⁰ Termin zapożyczyłem z artykułu M. Podrazy-Kwiatkowskiej: „Naga dusza” i „epoka mundurów”. (*O Stanisławie Przybyszewskim*). W: Eadem: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985, s. 297–313.

⁵¹ Niezwykły cykl Świętochowskiego był dobrze Tetmajerowi znany; w recenzji: *O życiu Juliusza Słowackiego* („Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 27) pisał: „Aleksander Świętochowski, który ma tyle rozumu, że można by nim ulice brukować, [...]”

⁵² To opis jednego z rodzajów komizmu refleksyjnego dokonany przez S. Morawskiego: *Wstęp*. W: H. Bergson: *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. S. Cichowicz. Kraków 1977, s. 33. Rozprawę Morawskiego referuje i komentuje T. Stępień: *O satyrze...*, s. 64–65.

tą doświadczeniem, a śmiech, jeśli już się pojawi, nie tyle jest „krwawy”, ile rzewny i smętny. Energia zaś w śmiechu tkwiąca ma działanie autodestrukcyjne, raczej dławi, niż wyzwala. Stąd satyr o szpetnej twarzy:

Drwi – a my zawstydzeni milkniem – i przepada
chwila ekstazy duszy albo szału serca
z iluż skarbów nas samych i ludzkość okrada
ten wiecznie czuwający nad nami szyderca!

(s. 614)

O satyrze „gromiącej”

Ów „wiecznie czuwający szyderca”, o Tetmajerze teraz myślę, a nie o poetyckiej abstrakcji, kąśliwie odreaagowywał wszelkie zaczepki, nie szczędził satyrycznych obrazków nielubianym środowiskom, sięgał po zdradziecką broń paszkwilu, tak przynajmniej sądzili wcale liczni czytelnicy powieści: *Anioł śmierci*, *Panna Mery* czy *Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem*. O tym jednak nieco później, a teraz o satyrycznej pasji, z jaką odmalował Tetmajer niejaką panią Kufkową. Pojawia się ona kilkakrotnie: w poematach *Pour passer le temps* oktawą oraz *Lulusia*⁵³, a także w wierszu – *Z Fackiewiczów Kufkowa*. Reprezentuje dobrze rozpoznaną – G. Zapolska coś na ten temat wie – kokietkę, która łączy płaską, mieszczańską interesowność z postawą „milutkiej”, znudzonej, z artystycznymi aspiracjami wybranki pana Kufke. Ten z kolei jest raz piwowarem (*Pour passer...*), to znowu kupcem hurtownikiem, nigdy zaś detalistą (*Lulusia*). Jeszcze jeden zatem powszechny ówczesnie wątek szydzenia z filistra⁵⁴, obecny w wyżej wskazanych i szeregu innych wierszach, by wymienić: „*Cogito, ergo sum*”, *Lwy*, *Z tematów „mitologicznych”*. Również, ale głównie szkic „portretu” tej, która –

bywa, czyta, gada,
ma żurki, daje rauty, na loteriach siada,
flirtuje, sądzi książki, do teatru chodzi,
gdzie może, nie pomoże, gdzie potrafi, szkodzi,
z Fackiewiczów Kufkowa.

(s. 986)

⁵³ Poemat ten, nawiązujący do poematu dygresyjnego Słowackiego, mało znany, został opublikowany w „Ateneum” 1903, z. I, a potem przedrukowany raz tylko w tomie *Szkiecy*. Warszawa 1910.

⁵⁴ Por. na ten temat J. Zacharska: *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*. Warszawa 1996.

Krzyżanowski sugeruje, że źródłem takiego konterfektu mógł być „dotkliwy uraz narzeczeński”⁵⁵ Tetmajera; niewykluczone, choć, skoro wpłatałem się już z własnej woli w biograficzne manipulacje, to sądzę, że fakt starokawalerstwa miał tu bardziej fundamentalne znaczenie dla przyjętej aksjologii, wizji świata, kreślenia psychologicznego wizerunku kobiety. W takim też ujęciu schodzi na dalszy plan genetyczny charakter tezy o starokawalerstwie, staje się bowiem wskazana przeze mnie perspektywa zasadniczym składnikiem sygnifikacji. Nie chcę przez to wyłącznie twierdzić, że znęcający się nad panią Kufkową podmiot (?), poeta (?), mężczyzna (?) odślania własne kompleksy i podległość stereotypom. To w końcu banalne spostrzeżenie! Interesujące, w moim przekonaniu, jest szczególne „starokawalerskie” widzenie rzeczywistości, połączenie sceptycyzmu z drwiną, agresywności z rezygnacją, a nade wszystko – dystans.

Może jednak niekoniecznie „starokawalerstwem” należałoby uzasadnić dystans wobec możliwości słowa, skuteczności literackich konwencji, ot choćby w opisie wdzięków Lulusi Kufkówny zaprezentowanym:

Oczy błękitno-srebrno-szare,
Przedziwny i mistyczny kwiat:
Gdy chciał, to je zamieniał w szparę,
Gdy chciał, to niemi zakrył świat.
Oczy błękitno-szaro-srebrne,
Wilgotne, świetne, czar i cud!
Gdy chciał, jak słońce lśnią podniebne,
Gdy chciał, to je zamieniał w lód.⁵⁶

Przedmiotem zabiegów satyrycznych jest pewna rzeczywistość społeczna, typy zachowań, rodzaje interakcji personalnych itd., ale także pewne reguły literackich wystawień zostały ujęte w parodyjny nawias (oczy, jak wiadomo, szczególnie upodobali sobie pisarze jako przedmiot opisu). Cele wszakoż tych dwóch strategii są rozbieżne: by skutecznie obnażać śmieszności i ułomności otaczającego nas świata, konieczne jest zaufanie do perswazyjnej siły literatury, a skoro ta ulega częściowemu rozbrojeniu, to tradycyjna rola satyry, onegdaj zaliczanej do rodzaju dydaktycznego – ulega zakwestionowaniu. Bo też Tetmajer swymi satyrycznymi wierszami nie zamierza zazwyczaj naprawiać świata; jeśli nie były one impulsywnym odreagowaniem, to stanowiły okazję do potwierdzenia odrębności „ja”, oznaczały poszukiwanie siebie w krzywym zwierciadle mieszczańskiego ładu, potwierdzenie tożsamości przez określenie rzeczywistości niechcianej, czyli wyśmianej. Tak jak w wierszu „*Cogito, ergo sum*”, satyrycznym ob-

⁵⁵ Por. J. Krzyżanowski: *Wstęp* do: K. Tetmajer: *Poezje wybrane*. BN I 123. Wrocław 1968, s. LIV.

⁵⁶ K. Przerwa-Tetmajer: *Szkice*. Warszawa 1910, s. 160.

razku filisterskiej przeciętności, w którym prezentował proces równania do średniej, destrukcji i anihilacji:

Czułem się tam tak zmiażdżony,
przygnieciony, zniszczony,
taki nikły, taki cienki,
taki drobny, tak mały,
w nos tym broszom i krawatom
taki pyłek, taki atom:

Szczęśliwie widok mieszczańskiej „menażerii” działa jak katharsis, od dawna znana jest prawda, że przeglądamy się i rozpoznajemy (odpoznajemy) w wadach bliźnich:

Wtem patrzę: lustro... Z szczęścia zadrżała mi dusza!
O boskie, o wybawcze słowa Kartezjusza!
Myślę, to nie! Lecz widzę się w lustrze, więc jestem!

Zaskakująco skrzywionym zwierciadłem rewolucji okazał się dramat Tetmajera z roku 1906; zapoznany i z przyklejoną etykietą nieporozumienia literackiego. Czas i okoliczności publikacji *Rewolucji* nie sprzyjały uważnemu czytaniu; atmosfera partyjnych konfrontacji w okresie dogasania rewolucyjnego wrzenia i spór z Feldmanem sprawiły, że ten utwór, ironicznie i gorzko, prześmiewczo i lirycznie, prezentujący rewolucyjne zawirowania – nie podobał się właściwie nikomu.

Niejednorodny i z fragmentów złożony, nawiązuje do tradycji romantycznego dramatu i współczesnych dramaturgicznych standardów (vide: Wyspiański i Miciński). Rozpoczyna *Rewolucję* liryczny i patetyczny prolog zatytułowany *Wyspa*, zamyka natomiast w podobnej, wysokiej tonacji utrzymany epilog nazwany *Sen*. Trudno o bardziej reprezentatywne „próbki” modernistycznego stylu, modernistycznej konwencji: wyraźnie retoryczny (szeregi pytań i apostrof) dialog o problemach natury metafizycznej i egzystencjalnej; cierpienie, czyn, dusza i ciało jako kluczowe hasła rozmowy „młodego człowieka” z „młodą kobietą” i cały rój modernistycznych słów-kluczy: „otchłań”, „pochodnia”, „łuna krwawa”, „rozpacz”, „noc wiekuista” itd. itp. W epilogu z kolei konwencja oniryczna, która już sama za dowód modernistycznej wystarczyć może, a spotkamy tu jeszcze krąg antycznych postaci, zadowolonych w świecie ludzkim i komentujących zdarzenia, zwroty do „Tetmajerowskiej trójcy”: „Światła, Przestrzeni i Cieszy” oraz stylistyczne stygmaty modernizmu: powtórzenia, paralelizmy i lejtmotywy. Jakże jednak inne są kluczowe i objętościowo dominujące trzy „ośrodkowe” akty: *W laboratorium bomb*, *Barykada* i *Zwycięstwo*. Utrzymane w tonacji „buffonady” (jeden z bohaterów nazwie rewolucję „bohaterską balladą czy buffonadą”⁵⁷) stają się szyderczym i gorzkim ko-

⁵⁷ Idem: *Rewolucja*. Kraków 1906, s. 180.

mentarzem do krwawych wydarzeń roku 1905. Akt drugi, *W laboratorium bomb*, ze swą niewyszukaną, sensacyjną fabułą, godzien byłby wystawienia w teatrach ogródkowych, niewykluczone, że mógłby też stanowić interesujące libretto operowe. Groteskowa konspiracja i groteskowa produkcja bomb, bombek i bombonierek – to celowa i świadoma „gra” z uznanymi wówczas dość zgodnie postaciami reprezentacji rzeczywistości rewolucyjnej w literaturze⁵⁸, to – jak się wydaje – zamiar i gest „odrealnienia” przedstawianej historii, zamknięcia jej w planie literatury, konwencji, językowego kalamburu. Bo posłuchajmy tylko osobliwej ekspiacji głównej bohaterki tej części dramatu, deklarującej przywiązanie do ideałów rewolucji, pięknej córki carskiego „jenerała”:

O nie! Odkupić mam
winy dwudziestu pokoleń – łupieżców,
raubritterów, rozbójników, grabieżców,
potem rycerzy w służbie cesarskiej, siepaczy,
katów, wieszaczy;
morderców-jenerałów z kolei
pięciu – a od początku do końca: złodziei!⁵⁹

To wyliczenie i zrymowanie ma postać kalamburów i wyraźnie służy obnażeniu-obniżeniu wyznania win; jest chwytem w istocie kabaretowym, karykaturą jednego ze stereotypów rewolucyjnej literatury. By dowieść, że przytoczony przykład nie jest wyjątkowy, lecz typowy dla dramatu Tetmajera – jeszcze jeden cytat. Śladem swej córki do, jak widać, marnie zakonspirowanego lokalu, w którym produkuje się bomby, trafia sam Jenerał (bez obstawy). Rozpoznany i bezbronny musi pogodzić się z oskarżeniem; jeden z rewolucjonistów deklamuje:

Jenerale – nad tobą sąd
Odbyty – nie wyjdiesz stąd.
To jest laboratorium bomb!

Na co Jenerał:

O! O! O! Mordercy!... Niech moja krew
Na jej głowę... Przekłeta!... O! O! O!...

(Umiera)⁶⁰

Językowe zabawy, nie pozwalające serio traktować dramatycznej sytuacji (wskażę jeszcze rymowe igraszki, które podkreślają ludyczny charakter wypowiedzi, np.: „zabitych trzech” // „psiakrew” bądź: „Ta kokardka” //

⁵⁸ Na temat ten pisałem w: *O tym, jak Młoda Polska posiwała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*. Katowice 1992.

⁵⁹ K. Przerwa-Tetmajer: *Rewolucja...*, s. 25.

⁶⁰ Ibidem, s. 45.

„dynamitardka”⁶¹), są o tyle zaskakujące, że czas pisania i publikacji *Rewolucji* (1906) wydawał się jeszcze nadto bliski krwawym wydarzeniom, jeszcze nie nastąpił wyrój literatury rewolucyjnej, stąd pewnie zmieszanie pierwszych czytelników. Tetmajer przełamywał obyczaje pisania o rewolucji, najwyraźniej lekceważył mimetyczne zobowiązania, których wówczas od twórców oczekiwano, nie podporządkował się politycznym dyrektywom, które nakazywały klarownie opowiedzieć się: za czy przeciw. Poszedł własną drogą, sięgnął po satyrę, karykaturę, groteskę. Odwołał się do znanych literackich wzorców: spektaklu *Polski współczesnej* inscenizowanego w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego oraz obrazu rewolucji w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. Odnajdziemy na *Wyzwoleniu* wzorowane krótkie scenki prezentujące różne postacie i postawy wobec rewolucji: służące, które chcą się odegrać na niedawnych chlebodawcach; rewolucjonistki – ładną i brzydką, ufające w skuteczne pognębienie mężczyzn; bankiera, kupca i księcia – gotowych na wszelki kompromis i załganie się; lokajów, którzy rabunek za czyn rewolucyjny uznają. Wskazując w tym kontekście na dramat Wyspiańskiego, chciałem przede wszystkim zwrócić uwagę na konstrukcję owych scenek: zwarte, dynamiczne dialogi, zmieniające się grupy rozmówców. Dalece istotniejsze są związki *Rewolucji* z *Nie-Boską komedią*⁶². Już sam zestaw wskazanych bohaterów i zachowań dowodzi skali relacji; korowód grabieżców w czwartym akcie dramatu Tetmajera szyderczo i w przekładzie na współczesne pisarzowi niegodziwości „zrymuje się” z tym obrazem rewolucyjnych „porządków”, które ujrzał w obozie Pankracego hrabia Henryk; w żaden sposób nie umotywowane zwycięstwo rewolucjonistów w wizji Tetmajera przekornie, a *rebours*, „powtórzy” Krasińskiego: „Galilae, vicisti!” Zwycięży bowiem duch, ale w rewolucjonistach! Natomiast duch buntu wobec narzucanego postaciom prezentowania rewolucji sprawił, że autor *Rewolucji* sięgnął po karykaturę.

O „kłótniach” i kłótniach

Gdyby Tetmajer uważnie przyjrzał się sobie w lustrze, dostrzegłby również kłótnika, zdecydowanie reagującego na każdą, prawie każdą zaczepkę, pamiętliwego polemistę z co bardziej nieprzychylną krytyką, autora wielu listów otwartych, w których publicznie dochodził swoich praw: realnych

⁶¹ Ibidem, odpowiednio s. 17 i 27.

⁶² Zainteresowanie Krasińskim potwierdził Tetmajer w artykule: *Liryka Zygmunta Krasińskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 7. Na szczególną jednak uwagę zasługuje „fragment dramatyczny w 1 akcie” zatytułowany *Mąż-poeta* (Lwów 1892), który należałoby uznać za przekorną, na mieszczańską modłę, parafrazę (a może tylko aluzję?) *Nie-Boskiej komedii*, której pierwotny tytuł miał brzmieć, jak pamiętamy, *Mąż*.

i zmistyfikowanych. Jednakże takiego oblicza ten bystry obserwator i sprawny krytyk cudzej twórczości jakoś nie zauważał; co więcej, chyba szczerze pisał w *Liście otwartym do pana Wilhelma Feldmana*: „Krytyka jest wolna i swobodna i nie ma zwyczaju kłócić się z krytyką, ja go przynajmniej nigdy nie miałem.”⁶³ Nic bardziej mylnego!

Tetmajer parował faktyczne i domniemane ciosy w dwojaki sposób: paszkwilem i listem otwartym. W powieściach upatrywano zemsty pisarza za życiowe i literackie zniewagi czy uchybienia, które go dotknęły. Rzecz dotyczy głównie utworów *Anioł śmierci*, *Panna Mery* i *Król Andrzej* oraz romansujących z poetą panien na wydaniu i Wilhelma Feldmana. To naturalnie głównie problem recepcji tych powieści. Należy też przyjąć hipotezę, że najgorętsze reakcje pojawiły się na czasopiśmiennicze publikacje⁶⁴. Fakt wielokrotnego wydawania owych powieści (dziewięciokrotnie wydawany był *Anioł śmierci*, sześciokrotnie *Panna Mery*) oddała supozycję, że tylko do roli paszkwilu ograniczyć można tę część pisarstwa Tetmajera (albo potwierdza paszkwilu atrakcyjność).

Słowo o *Aniele śmierci*. „Pakierskie” reguły budowania powieści i plotkarskie style odbioru w nie wpisane trudno wszakże uznać za składnik poboczny, okazjonalny czy też wyłącznie do wąskiego grona bezpośrednio zainteresowanych, znających kulisy czytelników sprzed stu lat adresowany (i przez to ograniczony). Sygnały są nadto wyraźne! Przewrotność Tetmajera okazana w *Aniele śmierci*, którą to powieść odbierano jako zemstę na Laurze Rakowskiej, narzeczonej i niedoszłej żonie poety⁶⁵, polegała na podwojeniu sytuacji modelowej, czyli rozpadu narzeczeństwa „chudego” artysty z zamożną szlachcianką. Romans zasadniczo osnuty jest wokół namiętnej, szalonej i tragicznej miłości rzeźbiarza Romana Rdzawicza do pięknej (raczej „Żabusi” niż modernistycznej *femme fatale*) Marii Tyżwieckiej. Równolegle pojawia się szczęśliwa para małżeńska – uwaga! – Przerwiców, wspominająca tylko z rozrzewnieniem dawne narzeczeńskie konflikty i rozstanie; on – uznany poeta, ona – Laura, z domu Arkowska. Diaboliczność całego układu polega na skreśleniu w ciepłych barwach, z wyjątkiem paru kąśliwości, wizerunku Laury Przerwicowej, z domu Arkowskiej (przypominam, że narieczona Kazimierza Przerwy nazywała się Laura Rakowska; chcę też podkreślić, że w przedmowie do *Anioła śmierci* pisarz deklaruje dołączenie do – jak powiada – „obcobrzmiącego” nazwiska dawnego pseudonimu „Przerwa”), w tle historii okrutnego, egoistycz-

⁶³ K. Przerwa-Tetmajer: *List otwarty do pana Wilhelma Feldmana*. Warszawa 1909, s. 11.

⁶⁴ Na tym też etapie zdarzały się interwencje, by pisarz pomiarkował swą paszkwilanką agresję. Przykładem jest historia B. Beaupre, która skutecznie wymogła na pisarzu retusze w powieści *Anioł śmierci*. Píše o tym K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 89.

⁶⁵ Dzieje tego romansu opisuje niezastąpiona w takich sytuacjach K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 112–115, a także s. 86–92. Jabłońska wskazuje również cały szereg postaci i faktów, które przeniknęły do powieści, m.in. gest Antoniego Kurzawy, „który w 1890 r. roztrzaskał swój model pomnika Mickiewicza” (s. 89). Por. także relacje I. Szadurskiej, A. Krawczyńskiego i J. Chmielowskiego w: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 163–176.

nego zerwania narzeczeńskich zobowiązań przez Marię Tyżwiecką, główną bohaterkę powieści. Losy dwóch par, jakże odmiennych, na swój sposób się oświetlają; „klucz powieściowy” prosty, wręcz manifestacyjnie oczywisty, staje się w części tylko sposobem na odczytanie, rozszyfrowanie anegdoty, w daleko większym stopniu prowokuje do porównań, szukania zbieżności. Skromną i dobrotliwą twarz Laury przesłania zimne, choć fascynujące oblicze Marii. Trudno orzec, czy zemsta była słodka, ale Tetmajer ją spełnił⁶⁶ (jednym z problemów w powieści podnoszonych było prawo artysty do zemsty czy wręcz wendety). Powieść tedy, by tak rzec, systemowo wplata historię rzeczywistą, nie skrywa jej referencji i tym samym określa komunikacyjne reguły gry, dla których „plotka” jest czynnikiem konstytutywnym i koniecznym, nie zaś wtórnym i przypadkowym.

Oprócz strategii naczelnych nie od rzeczy będzie zauważyć też drobne figle, złośliwostki, których nie szczędził Tetmajer w *Aniele śmierci*. Przykładowo, Przerwic sentymentalnie wspomina: „Wszakże między mną a Lorą było półtora roku zerwania, a jednak dziś jesteśmy swoi.”⁶⁷ Między zerwaniem narzeczeństwa przez Laurę Rakowską a publikacją powieści w „Czasie” minęło kilka miesięcy, wydanie zaś książkowe nastąpiło właśnie półtora roku po zerwaniu; to raczej jednak nie była profecja ani czarowanie rzeczywistości, poeta najzwyczajniej zakpił sobie (na swój sposób zaprojektował, w tym wypadku, też czytelniczkę, Laurę Rakowską). Nie zrezygnował z eksploatacji tego wątku w powieści kontynuującej *Aniola śmierci*, czyli w *Zatraceniu*. Tutaj Jerzy (Przerwic oczywiście, choć to nazwisko się nie pojawia) umiera, Laura rozpacza, a narrator opisuje:

Umyto tego trupa i ubrano go we frak prędko, jak gdyby się obawiał spóźnić na bal, lub na proszony obiad. Wdziano mu spodnie na sztywne nogi, wtłoczono lakierki, zapięto na guziki. O bieliźnie spodniej nie było mowy.⁶⁸

Jeden zaś z posługujących lokajów miał zgoda o nieboszczyku, poecie Przerwicu powiedzieć: „Skręć no mu te giczałe w kupe!”⁶⁹ Tetmajer nie szczędził więc i siebie, Paszkwil tracił natomiast na swej drapieżności i przekształcał się w „czarny humor”.

Niemіłosierny okazał się poeta dla Feldmana; w powieści *Król Andrzej* pojawia się niejaki Pfefeldman. Ta drobna kreacja w opublikowanej w 1908 roku powieści była odpowiedzią na zamieszczoną w „Krytyce” recenzję Jana Stena⁷⁰ oraz w „Trybunie” Wilhelma Feldmana⁷¹. Sądzić też z du-

⁶⁶ Z niejaką rezygnacją stwierdzał Tetmajer: „*Aniola* w gorączce pisałem, powypisywałem różne niepotrzebne rzeczy i to mi narobiło wrogów.” Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer*..., s. 88.

⁶⁷ K. Tetmajer: *Aniol śmierci. Romans*. Warszawa 1926, s. 29.

⁶⁸ K. Przerwa-Tetmajer: *Zatralenie. Romans*..., s. 105.

⁶⁹ Ibidem, s. 105.

⁷⁰ J. Sten: *Poezje rewolucji*. „Krytyka” 1906, T. I, s. 398–403.

⁷¹ W. Feldman: *Rewolucja w karykaturze*. „Trybuna” 1906, nr 1.

zym prawdopodobieństwem można, że to polityczny program prezentowany przez Feldmana w „Krytyce” właśnie oraz coś, co nazwałbym sprowokowaniem politycznej pasji Tetmajera przez owe recenzje, lekceważące kompetencje poety w tej mierze, skłoniły go do podjęcia tematu politycznego. Rzecz zresztą nie tyle w domniemaniu genezy i nie tyle w skutkach konstrukcji parabolicznej utworu, lecz w pewnej prawidłowości „cudzożywej” postaci tej twórczości: jakiejś koniecznej, jak się wydaje, podniety, która u źródeł tego pisarstwa stoi i która współtworzy jego znaczenia. Nie daje się zepchnąć na pozycje plotki literackiej czy świadectwa historycznoliterackiej pedanterii. Tak jest właśnie z *Królem Andrzejem* oraz funkcją marginalnych postaci powieści, czyli Pfefeldmanem i Drekstenem. Paszkwil jest tu bezparadonowy, po niskie środki sięgający. Raz: „Pfefeldman spojrział godnie w brudnym kołnierzu, ciułał bowiem na socjalistycznym ugorze i czegoś się był już dociułał”⁷², innym razem „adherenci” sportretowani zostali tak:

Wtem dwa olbrzymie policzki ugodziły cebulastooką twarz Prellmana [w takiej postaci pojawiło się to nazwisko i nie wiadomo, czy to drukarski błąd, czy dalszy ciąg okrutnej zabawy literackiej – J. J.] z buzią minoga i szczeniaste oblicze Drekstena, kształtem podobne prosięciu, a dwa potężne kopnięcia ugodziły ich w siedzenia.⁷³

W *Romansie panny Opolskiej z panem Główniakiem* jedną z postaci jest literat Weschman⁷⁴. Okrucieństwo tego kalamburu polega na złożeniu polskiego brzmienia nazwy tradycyjnie pogardzanego insekta (po niemiecku wszy to *die Lause*) z niemiecką pisownią tej części oraz charakterystycznym dla żydowskich nazwisk dopełnieniem w postaci części „man”. Jeśliby częśćka Wesch miała się z czymś kojarzyć w języku niemieckim, to najprawdopodobniej z *das Wesen*, czyli istotą, istnieniem, stworzeniem. W efekcie mamy nałożenie się „istnienia”, „wszy” oraz identyfikatora nazwisk żydowskich w postaci części „man”. To był cios – eufemistycznie rzecz określając – nieładny. Feldman, jak wiadomo, eksponował bardzo swe przywiązanie do wartości patriotycznych (polsko-patriotycznych), gorliwie przekonywał do potrzeby asymilowania się Żydów. Powieściowy bohater, Weschman, formułuje pytanie raczej retoryczne: „Ostatecznie pojecie ojczyzny czy nie jest to pojęcie względne?”⁷⁵ „Zdemaskowany” zostaje także program głoszony przez popularnego literata, do którego przylgnęło określenie „nasz wielki assimilator”; sprowadza się on do strategii ujawnionej przez Weschmana w zaufanym gronie: „[...] my Polaków nie powin-

⁷² K. Tetmajer: *Król Andrzej. Powieść*. Warszawa [b.r.w.], s. 46.

⁷³ Ibidem, s. 79.

⁷⁴ J. Flach w recenzji powieści zamieszczonej w „Przeglądzie Polskim” (1912, T. 183, s. 101) pisał o postaci F. Weschmana: „Kto to jest, wie każdy.” Dodawał też z przyganą: „przy każdej sposobności, nawet bez jakiegokolwiek sposobności, znęcać się nad tym człowiekiem, to i nieładnie i ostatecznie jest nadużywaniem cierpliwości czytelników”.

⁷⁵ K. Przerwa-Tetmajer: *Romans panny Opolskiej. Anegdota*. Warszawa [b.r.w.], s. 49.

niśmy wytępić, tylko ich hodować, jak mrówki mszyce.”⁷⁶ Aluzji pojawi się w powieści jeszcze kilka. Pomieszenie języków żydowskich bohaterów powieści być może przywołuje rozprawę W. Feldmana *O żargonie żydowskim. Studium publicystyczne*. Natomiast wykorzystana w utworze formuła „pomniejszyciele olbrzymów”⁷⁷, zresztą w kontekście, który nadaje jej manipulatorski sens i wyznacza pokrętne cele, odsyła wprost do szkiców polemicznych Feldmana tak właśnie zatytułowanych. Ten bezpardonowy atak na Feldmana jest, oczywiście, pokłosiem sporu, który szczególnie w roku 1909 zaognił się bardzo i spowodował publiczną awanturę.

A zaczęło się wraz z opublikowaniem przez Tetmajera dramatu *Rewolucja*, w którym to doniosłe zdarzenie – wedle Feldmana – zostało skarykaturowane⁷⁸. Poszło zatem tyleż o literaturę, ale pojmowaną jako „odbicie i wyraz ducha narodu”, co i o politykę. Autor *Współczesnej literatury polskiej* nie zauważył, że Tetmajer prześmiewał się z opisu rzeczywistości, nie zaś z niej samej. Jednakże gdyby nawet przyjął do wiadomości ten fakt, to i tak nie godziłby się na taką koncepcję literatury; literatura miała bowiem – zdaniem Feldmana – pozostawać w „narastająco zmiennym rytmie podejmowanych bądź odrzucanych romantycznych wątków”⁷⁹. Naturalnie, karykatura, tym bardziej groteska nie mieściły się w porządku tak rozumianej literatury. Stąd zaatakować musiał *Rewolucję* Feldman-socjalista oraz Feldman-krytyk i historyk, wymagający od literatury kontynuowania dziedzictwa romantycznego.

Dzieje konfliktu nie potoczyły się jednak w stronę sporu o pryncypia literackie czy też polityczne, ale uzyskały wymiar starcia *ad personam*. Odwet nastąpił w powieściach, w postaci kreacji Pfefeldmana i Weschmana, o czym szerzej już pisałem. Redaktor „Krytyki” przy okazji zasadniczego sporu z oponentami, pisząc: *Pro domo et pro arte. Polemika z powodu „Współczesnej literatury polskiej”* – z pasją zaatakował Tetmajera. Oskarżył go o niskie pobudki i nazwał „gentlemanem szczególnego gatunku”, który „wszystkie „kosze” od panien oraz afronty w obywatelskich domach otrzymane „wynosi spieszenie na targ księgarski i spienięża”⁸⁰. Wojna została wypowiedziana! Tetmajer pisze kilkunastostronicową odpowiedź z wykorzystaniem ostrej amunicji, czyli *List otwarty do pana Wilhelma Feldmana*. To bardzo agresywny popis retoryczny, w dwojakim zresztą sensie terminu „retoryka” – pozytywnym i negatywnym: jako kunsztowna i skuteczna perswazja oraz jako manipulacja⁸¹. Napastliwy głos Tetmajera, acz-

⁷⁶ Ibidem, s. 49.

⁷⁷ Ibidem, s. 71.

⁷⁸ Zob. W. Feldman: *Rewolucja w karykaturze*. „Trybuna” 1906, nr 1.

⁷⁹ Ujęte w cudzysłowy opisy rozumienia przez Feldmana procesów literackich pochodzą z: T. Wałas: *Wilhelm Feldman – historyk literatury polskiej*. W: W. Feldman: *Współczesna literatura polska 1864–1918*. Kraków 1985, s. 29 i 31.

⁸⁰ W. Feldman: *Pro domo et pro arte. Polemika z powodu „Współczesnej literatury polskiej”*. Kraków 1909, s. 8.

⁸¹ O różnorodnych zakresach znaczeń retoryki zob. J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990 (szczególnie rozdz. I).

kolwiek podyktowany osobistymi powodami, stał się tylko fragmentem awantury o Wilhelma Feldmana (znanej jako sprawa: Żuławski – Feldman), która spowodowała m.in. około dwudziestu publikacji dotyczących tego konfliktu w samym tylko roku 1909 oraz oświadczenie 41 pisarzy w obronie autora *Współczesnej literatury polskiej*⁸². Stał się, niezależnie od intencji, głosem w chórze.

Sięgnął Tetmajer po klasyczne retoryczne chwyt, nie oparł się sofizmatom. Wstęp *Listu otwartego* miał na celu umotywowanie podjęcia publicznie drażliwej, osobistej sprawy (*captatio benevolentiae*). Wiele wysiłku pisarskiego dołożył Tetmajer, by nadać swemu wystąpieniu wiarygodność (*narratio probabilis*). Jego zabiegi polegały m.in. na powoływaniu się na konkretnych świadków zdarzeń, zacytowaniu w całości inkryminowanego pomówienia Feldmana. Nie stronił Tetmajer od wykorzystania efektów hiperbolizacji oraz zamiaru stosownego wzruszenia czytelnika, np. w pytaniu: „Lecz jakież był najświeższy i bezpośredni rezultat tego »moralnego zabicia« mnie?»⁸³ Nawet adnotacja informująca o przeznaczeniu dochodów (zapewne iluzorycznych) wynikających ze sprzedaży broszurki (brzmiąca: „Czysty dochód przeznaczony na wpisy dla niezamożnych”) raczej nie była figurą sygnującą skromność, lecz w ten sposób ujawniał się zjadliwy sarkazm. Lista wykorzystanych przez Tetmajera zabiegów perswazyjnych prawdopodobnie wyczerpałaby możliwości repertuaru klasycznej retoryki. Potwierdza się tu raz jeszcze takie rozumienie przez Tetmajera literatury, której nieodłącznym warunkiem jest starcie, konfrontacja i rywalizacja.

Wiemy już, iż nader często wypowiadał się poeta w postaci listu otwartego. Tak często, że dopracował się osobliwej poetyki, strategii tych wystąpień. Po pierwsze, uzurpował sobie prawo występowania w imieniu młodej poezji (por. listy otwarte do R. Starowiejskiego, T. Sobolewskiego, J. Nowińskiego⁸⁴). Po drugie, zgodnie z potrzebami perswazji różnorodnie oceniał i w zależności od ocen operował opozycjami – jednostkowe i ogólne, konkretne i abstrakcyjne; zarzut o charakterze jednostkowym wznosił na poziom prawidłowości; na ogólną krytykę, tym bardziej oskarżenie, ripostował żądaniem konkretnego. Po trzecie, skłonny do wyolbrzymień, pamiętliwy i zapalczywy, potrafił też szybko zapomnieć, zaangażowany w kolejny spór. Po czwarte, ton wypowiedzi był na ogół kategoriyczny i ultymatywny; wyraźnie wyeksponowane „żadam” i równie charakterystyczne „nie warto”, które zresztą nie tyle było oznaką rezygnacji, co wyrazem żółciowego lekceważenia.

Gdy spoza suchych faktów i kakofonii świadectw życia Tetmajera wyłonią się wreszcie kontury i półcienie, to uderza niesłychany aktywizm

⁸² Rejestr owych publikacji zob. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*. Oprac. Z. Szwejkowski, J. Maciejewski. T. 13. Warszawa 1970, s. 504–505.

⁸³ K. Przerwa-Tetmajer: *List otwarty do p. Wilhelma Feldmana*..., s. 14.

⁸⁴ Por. na ten temat obszerną dokumentację przytoczoną przez K. Jabłońską: *Kazimierz Tetmajer*..., s. 55–57, 81–83 i 91–94.

oraz impulsywność tego weredyka, który przecież raczej chętnie poddawał się stanom apatii i melancholii. Ryzykując zagrożeniem poruszania się po zdradliwych, ruchomych piaskach biografizmu, zgłoszę tezę o „izomorfizmie” antynomicznej postawy-osobowości Tetmajera oraz jego twórczości skorej do „zamyśleń”, ściszonego intymizmu i chętniej do „awanturowania się”, figlów, przekory, ironii, satyry...

Aneks: Tetmajer sparodiowany

Wysoka pozycja poety w kręgach literackich, szczególna atrybucja jego postaci oraz postawy, uznanie faktu, że pewnych tematów on właśnie jest głównym włodarzem, a także rozpoznawalność jego poetyki, czego dowodem jest przyjęty przez krytykę przymiotnik „tetmajerowski” – sprzyjały parodystycznym operacjom. Celowało w tym „Liberum Veto”, w którym zamieszczono np. karykaturę: tłum kobiet, które otaczają zwartym kręgiem obiekt ekscytacji, a podpis pod rysunkiem brzmi – „Gdzie jest Tetmajer?”⁸⁵ Spotkamy też w tym czasopiśmie *Sonet* autorstwa Kazimierza Wyrwy-Turmajera, którego choćby dwie strofy warto przypomnieć:

Jam jest „któremu szumi wiatr we wnętrzu ducha”.

Na świat ten patrzę dumny półbóg: drugie słońce.

Rozpuściłem dokoła me „oczy widzące”

I otwarłem „słyszając konchę mego ucha”.

Kto mówi, że nie pieśniarz z Bożej łaski – kłamca!

Zaraz go moja stopa gromowładna zdepcze,

Że jak „Tytan” umiałbym kielznać żrebce,

Niejedna „Mery” przyzna ze zakładu Chramca.⁸⁶

Zestawienie górnego tonu *Wielkiej Improwizacji*, stylistycznych skłonności Tetmajera do epatowania patosem z trywialnym finałem, odslaniającym złośliwie, jak poetycki kostium pomaga w uwodzeniu. Tradycyjny to więc zabieg polegający na obniżeniu i demitologizacji.

W *Kupiecie zakopiańskiego górala* Boy-Żeleński przypomni edukacyjną skuteczność liryków autora *Lubię, kiedy kobieta*:

Pamiętas te trawke na Grulowej hali,

Ej, gdzieśwa to Tetmaira ze sobom cytali?⁸⁷

⁸⁵ Karykatura ta jest przedrukowana w: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, rys. 8. Tam też zobaczyć możemy karykaturę Tetmajera autorstwa Kazimierza Sichulskiego, rys. 21.

⁸⁶ „Liberum Veto” 1903, nr 5. Wiersz ten przytacza E. Wyszynska: *O młodopolskiej sonetomanii...*, s. 486.

⁸⁷ T. Żeleński *Boy: Słówka*. Wstęp i wybór T. Weiss. BN I 255. Wrocław 1988, s. 273.

Stał się też Tetmajer głównym bohaterem satyrycznej powieści L. Szczepańskiego: *W naszej letniej stolicy, czyli przygody rejenta Nowakowskiego w Zakopanem*. Poeta Przerwański, to pod tą postacią skarykaturowany został naturalnie Przerwa-Tetmajer, o liryczno-melancholijnym, często zasępionym obliczu, swą aktywność nade wszystko przejawiał w emablowaniu pań; poetycka sława, popisy wirtuoza słowa, styl zachowań znamionujący poetę trochę romantycznego, trochę dekadenceckiego (oczywiście w stereotypowej postaci, a zatem kabotynizmem trącej) – to wszystko przysporzyć miało sukcesów w matrymonialnych zabiegach poety i skłonić do przychylności „obiekty” szczególnego zainteresowania uwodziciela. W krzywym zwierciadle satyry zaprezentowana więc została pewna postawa, nieważne, czy słusznie, czy niesłusznie, przypisywana Tetmajerowi, dość, że tak go identyfikowano. Poczytajmy:

Na widok poety z grona kobiet, stojących przed zakładem, podniósł się pisk.
– Ach, ach, pan Przerwański! Ach, pan przyjechał! Ach, pan będzie dziś na reunienie, prawda!...

Ale poeta z miną chłodną i dumną ledwie półsłówkiem raczył odpowiedzieć na hołdy warszawskich wielbicielek, przeprowadzających kurażę wodną na nerwy u Chramca – i przeszedł mimo, albowiem oziębłość i wzgarda jest, jak wiadomo, najlepszym sposobem impresyonowania kobiet.⁸⁸

Nie uszły uwadze satyryka również pewne obyczaje warsztatu twórczego poety Przerwańskiego:

- dyskutowanie osobistych przygód oraz doznań w postaci napisanych wierszy: „Tak, Mizzi była bardzo przyjemna, a poezja polska, dzięki niej, zyskała kilka niezłych wierszy”⁸⁹;
- przeliczanie wersów na kopiejki: „Poeta skończył, świeca się dopalała. Prędko jeszcze policzył wiersze (a 20 kop.), zaadresował kopertę do Warszawy, włożył w nią najnowszy poemat [...]”, po czym śnił mu się mroczny koszmar: „– Nuż ten Józef Wolf powie na taki biały wiersz, że to proza, i nie zechce zapłacić po 20 kop.? – No, ale niechby tylko śmiał! Wobec mnie na to się nie odważy...”⁹⁰;
- skłonności do awanturnictwa literackiego, protestów, manifestów, listów otwartych: „Poeta Przerwański, upowity w ciszę, melancholię i tęsknotę” zareagował na drobną, porównawczą uwagę recenzenta Bartosz. (może K. Bartoszewicza) z właściwym sobie temperamentem: „Zażądał papieru i na trzech arkuszach wystosował sążnisty manifest do redakcji »Słowa Polskiego«, oznajmiając, że będzie zmuszony zerwać stosunki z pismem,

⁸⁸ L. Szczepański: *Z naszej letniej stolicy, czyli przygody rejenta Nowakowskiego w Zakopanem*. Kraków 1903, s. 29 (spisane przez „Wincentego Ogórka”).

⁸⁹ Ibidem, s. 95.

⁹⁰ Ibidem, s. 100–101.

jeżeli melancholie poezji jego będą porównywane z jakimikolwiek innymi melancholiami⁹¹;
– parodia utworów „Przerwańskiego”-Tetmajera (napisany „pour passer le temps”) wiersz:

Lubię, kiedy w omrocznym rozszumiałym lesie
Kobieta mi omdlewa w przemocnym objęciu,
Gdy usta w pół rozchyli i omdlała gnie się,
Jak liana rozchwiejna w rozkosznym przegięciu.⁹²

a także poemat o wielce symptomatycznym tytule: *Panna Dzidzi czyli Anioł zniszczenia*⁹³;
– parodia języka poety (stylistycznych klisz charakterystycznych dla modernistycznej poezji, charakterystycznych dla erotyków, góralskiej gwary, pewnych upodobań językowych Tetmajera, np. podwajania przymiotników).

Środowisko zakopiańskich letników oraz ich gospodarzy niejednokrotnie stawało się przedmiotem satyrycznego opisu⁹⁴. W *Zakopanoptikonie* Struga wszakże, bodaj najciekawszej kpinie z zakopiańskich obyczajów, nie znajdziemy wyraźnych śladów obecności Tetmajera. Może „gniew ludu” jest aluzją do góralskiego buntu, na którego czele stanął Janosik (pamiętajmy, że druga część Legendy Tatr ukazała się w 1911 roku, a *Zakopanoptikon* powstał w latach 1913–1914), może świat tatrzańskiej mitologii (różnorodne Halnoświaty, Oskony czy Baniochy) jest pastiszem także aktywności w tej mierze i Tetmajera⁹⁵. Zapewne też zastanowić powinno określenie bohatera powieści, nazywającego się po prostu – Woziwoda, słusznie identyfikowanego z Micińskim, „poetą zmierzchów i szmerów”⁹⁶. To atrybuty przypisywane raczej (również) Tetmajerowi.

Najpewniejszy to dowód popularności i wyrazistości: stać się obiektem zainteresowań satyryka. Tetmajer na takie zainteresowanie sobie, jak wiadać, zasłużył!

⁹¹ Ibidem, s. 56 i 58.

⁹² Ibidem, s. 66.

⁹³ Ibidem, s. 99–100.

⁹⁴ Zob. *Kpiarze pod Giewontem*. Oprac. R. Hennel. Warszawa 1987. Może też warto odnotować, że w miennej powieści A. Gruszeckiego *Pod Czerwonym Wirchem* (Warszawa 1913) doliczymy się dwóch poetów, zakopiańskich bywalców: Zygmunta Habichta Orlickiego oraz Henryka Szarockiego. Trudno tu jednak o wyraźną identyfikację i wskazanie na Tetmajera jako poetę, kryjącego się za którąś z tych postaci.

⁹⁵ Takie możliwości sygnalizuje R. Hennel we wstępie: *Zakopanoptikon – bujda literacka czy portret Zakopanego?* W: A. Strug: *Zakopanoptikon, czyli kronika 49 dni deszczowych w Zakopanem*. Kraków 1989, s. 59 i 62.

⁹⁶ A. Strug: *Zakopanoptikon...*, s. 79. Strug prawdopodobnie ulepił postać poety Woziwody z różnych „pierwowzorów”, sylwetka Micińskiego jest tu charakterystyczna i dominująca, ale znajdziemy też szereg przymiotów nie dających się z nim łączyć, np. w opisie: „Powstał młodzieniec czarno, powłóczyście ubrany, wysoki, wysmukły i łysy” (s. 76) – tylko łysina wskazuje na autora *W mroku gwiazd*.

V. O powieści o-powieści

Kłopotliwych trzy tysiące stron

Komentatorzy twórczości Tetmajera nie są łaskawi dla jego powieści. Według J. Błońskiego zachowują one, chodzi o powieści współczesne, „tylko bibliograficzną wartość”; stwierdzał też krytyk bezkompromisowo:

Pełno tam szalonych monologów, paroksyzmów uczuciowych, omdleń, ekstaz i uderzeń szpicrutą; wszystko, co najgorsze, najbardziej tandetne w poezji Tetmajera, znalazło się w tych powieściach – i to ustokrotnione, tak iż schodzą one właściwie do poziomu brukowych utworów.¹

Stanowczo osądza S. Balbus *Koniec epopei* Tetmajera jako powieść wtórną, zapóźnioną, słowem – epigońską: „literackie sąsiedztwo *Popiołów* tę wtórność i historycznoliteracką bierność dzieła Tetmajera wydobywa na jaw i uwypukla”.²

¹J. Błoński: *Kazimierz Tetmajer*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. S. 5: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa 1968, s. 296. Pojawia się na tej stronie również zdanie, które dobitniej jeszcze – okazuje się, że jest to możliwe – dyskwalifikuje te powieści: „Proza ta budzi przerażenie każdego, kto w Tetmajerze nauczył się widzieć wybitnego poetę; stanowi dokument prawdziwie przygnębiający.” W trakcie lektury powieści Tetmajera zwróciłem szczególną uwagę na „omdlenia, ekstazy i uderzenia szpicrutą”. Nie dostrzegłem nadmiernej obfitości takich obrazków w stosunku do „standardów” obowiązujących w prozie sprzed stu lat. Natomiast o ocenach Błońskiego, nie wspartych zresztą żadnymi dowodami, mogę powiedzieć tylko: nie zgadzam się z nimi w znacznej mierze, zdecydowanie nie zgadzam się ze stylem tegoż oceniania.

²S. Balbus: *Mędzy stylami*. Kraków 1993, s. 192. Autor przywołał *Koniec epopei* na okoliczność, niezmiernie inspirujących zresztą, rozważań o epigonizmie, stąd określone „ustawienie” powieści Tetmajera. Cykl o wojnach napoleońskich, moim zdaniem, jest interesującym dopełnieniem (próbą dopowiedzi) zdarzeń historycznych, przed którym zatrzymali się, oczywiście, każdy na inny sposób i z innej przyczyny, Mickiewicz i Żeromski. Jeśli Balbus narzeka, że Tetmajer nie potrafi nadać powieści „odkrywczego wymiaru »epopeicznego«”, to przypomnę, że tytuł tego utworu brzmi *Koniec epopei* i w interpretacjach trzeba ten fakt chyba uwzględnić. Nieprecyzyjna jest informacja Balbusa dotycząca roku wydania po-

Koncyliacyjnie natomiast traktuje rzecz K. Wyka, uznając historyczne fakty:

Duch Rodziewiczówny i Mniszkówny unosił się nad epoką, a przywołali go niechęć i najwybitniejsi.

Dodaje jednak zgoda już w innym tonie:

Tymczasem *Romans panny Opolskiej* zasługuje na uwagę. Zakpił w nim bowiem Tetmajer ze schematów powieści popularnej, właśnie na takich schematach budując swoją powieść. Pełno w niej melodramatycznych węzłów fabularnych, lecz potraktowanych ironicznie i – chciałoby się powiedzieć – ferdydurkicznie.³

Ciepłym słowem obdarzy znakomity krytyk również *Koniec epopei*. Z kolei zaś M. Głowiński, analizując w prozie modernistycznej zjawisko redukcji perspektywy opowiadania na rzecz ekspresji bezpośredniego doświadczenia i zrównania czasu pisania z czasem przeżywania, uzna:

Najbardziej reprezentatywnym utworem tego rodzaju jest *Otchłań* Tetmajera, w której wyraźnie elementy naturalistycznie pojmowanego dokumentu nakładają się na monolog liryczny.⁴

Może zatem powieści Tetmajera nie zasługują na niepamięć, skoro bywają reprezentatywne, a tym bardziej „ferdydurkiczne”; może w części wy-
mykają się raczej wartościującej niż opisującej kwalifikacji: epigonizm. Jeśli zaś bez zacierzawienia zgodzimy się na tę formułę, to warto zapytać nie

wieści Tetmajera (twierdzi autor, że w całości, jak ją nazywa, „liryczno-rapsodyczna-realistyczna epopeja” ukazała się w roku 1917); czasopiśmienniczy debiut *Końca epopei* miał miejsce w „Kurierze Litewskim” już w 1909 roku, trzytomowe wydanie ukazało się w latach 1913–1914, a w roku 1917 wydano osobno *Epilog* (ogłoszony później pod tytułem *Waterloo*). Razem *Koniec epopei* i *Epilog* zostały opublikowane dopiero w roku 1961.

³K. Wyka: „*Macie serc waszych wykładowcy...*” W: Idem: *Wędrując po tematach*. T. 2: *Puścizna*. Kraków 1971, s. 119. W artykule tym Wyka popełnia charakterystyczną pomyłkę; pisze: „Jest bowiem Tetmajer autorem takich romansów, jak *Anioł śmierci*, *Melancholia*, *Zatrącenie*, które na tle górnej problematyki modernizmu stanowią coś na podobieństwo fabularnej biblii dla ubogich na temat owej problematyki: dola twórcy, niszcząca miłość, wielkie znużenie, ale w popularnym wydaniu powieściowym” (s. 118). Dalej zaś operuje formułą – „schody kuchenne”. Jest dużo racji w tej bardzo uogólniającej ocenie, ale też skrywa się w niej inercja opinii, krytycznoliteracka klisza, droga na skróty. *Melancholia* bowiem jako żywo nie jest romansem, to nazwa cyklu prozy poetyckiej oraz tytuł tomiku wydanego w 1899 roku, obejmującego oprócz wspomnianego już cyklu także nowele, wspomnienia i fantazje dramatyczne: *Sfinks* i *Wizja okrętu*. Nie ośmieliłbym się małodusznie wypominać znakomitemu krytykowi lapsusu, gdyby nie to, że wydaje mi się on charakterystyczny: Wyka, autor przecież bodaj najciekawszego szkicu o twórczości Tetmajera, na który się wielokrotnie powołuję, pisze o powieściach autora *Ekstazy*, jak przypuszczam, „z pamięci”, onegdaj przeczytał i wie, co o nich ma sądzić. Najpewniej *Melancholia* pomyliła mu się z *Otchłanią*.

⁴M. Głowiński: *Powieść miłopotolska. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1997, s. 255.

tylko o ogólne kulturowe konsekwencje (i przyczyny) tego zjawiska, bo te po rozważaniach głównie R. Zimanda⁵ są dość oczywiste, ale również pochylić się nad szczegółami, rozpoznać procesy i mechanizmy, które pozwalały elastycznie przemieszczać się między czytelnickimi obiegiem, zapewne warto w związku z tym przyrzeć się recepcji, zastanowić nad niebywałą popularnością tych utworów liczoną wielokrotnymi wydaniem⁶, licznymi przekładami i ożywioną reakcją recenzentów.

A napisał Tetmajer tych powieści niemało. Jeśliby dylogię *Legenda Tatr* policzyć jako dwie pozycje (*Maryna z Hrubego* i *Janosik Nędza Limanowski*), *Epilog (Waterloo)* uznać za odrębny utwór, aczkolwiek w oczywisty sposób związany z *Koncem epopei*, i wreszcie nie przeoczyć kompletnie zapomnianej przez historię literatury powieści *Walka*, to okaże się, że tych utworów epickich jest trzynaście, co w sumie daje z górą trzy tysiące stron. Skupiają się te powieści w czterech nurtach, czy mówiąc skromniej: prezentują cztery regiony zainteresowań pisarza.

Najliczniejsze są współczesne romanse, których bohaterami bywają: artysta – „chory na miłość” Roman Rdzawicz w *Aniele śmierci* (1898) i *Zatraceniu* (1905), opętany zazdrością bohater *Otcłani* (1900), niebezpiecznie cyniczna i sentymentalna jednocześnie Mery Gnieźnińska-Czorszyńska (*Panna Mery*, 1901) oraz ryzykownie igrająca z narzuconą przez tradycję i wychowanie rolą społeczną – panna Opolska (*Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem*, 1912). Jedno o tych kreacjach powieściowych można powiedzieć na pewno: w różnym stopniu, ale wszyscy owi bohaterowie ulegli przypadłościom końca wieku, czyli zachorowali „na nerwy”⁷. Dostrzec można natomiast w zespole owych pięciu powieści zmienną ewolucję, mówiąc w uproszczeniu: od strategii wyznania i ufności dla powieściowego języka (*Anioł śmierci*) do obnażania konwencji, prowokowania czytelnika niespodzianymi conceptami fabularnymi, a nawet sięgnięciem po groteskę (*Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem*).

Powieści składające się na *Legendę Tatr* stanowią naturalnie dopełnienie *Na Skalnym Podhalu*, publikowane zresztą jako VI i VII część tego znakomitego cyklu, mieszczą się w regionie „rzeczy góralskich”⁸.

⁵ Zob. R. Zimand: „Dekadentyzm” warszawski. Warszawa 1964.

⁶ Mogłbym w tym miejscu przedstawić wielce wymowne rachunki, ale ograniczę się do dwóch faktów: 1) dziesięć powieści Tetmajera do roku 1940 miało 39 wydań; 2) H. Galle w recenzji („Książka” 1903, s. 14) tak pisał: „Trzecie wydanie *Aniola śmierci* świadczy o wielkiej popularności tego utworu, jak w ogóle wszystkich powieści Tetmajera.”

⁷ O tym zjawisku literackim pisał H. Markiewicz: *Bezdogmatowcy i melancholicy*. W: Idem: *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*. Warszawa 1977, s. 116–142. Rozległe i inspirujące rzecz przedstawiła K. Kłosińska: *Powieści o „wieku nerwowym”*. Katowice 1988. Powieści Tetmajera jednak autorzy powyższych studiów pomijają, wynika to zapewne z powodu, iż analizują zjawiska „nerwowości” we wcześniejszej literaturze.

⁸ Planował Tetmajer publikację jeszcze tomu VIII *Na Skalnym Podhalu*, czego świadectwem opowiadanie zaprezentowane w czasopiśmie „Maski” z roku 1918. Kwestionuje zasadność tezy o dopełnianiu się *Na Skalnym Podhalu* i *Legendy Tatr* J. Kolbuszewski (zob.

Okazywana przez Tetmajera co pewien czas pasja polityczna obrodziła w postaci dwóch powieści: *Król Andrzej* (1908) i ogłoszona jako kontynuacja tej pierwszej – *Gra fal* (1911). To trzecia sfera zainteresowań poety, który spróbował swych sił w prozie.

Czwarta związana już ze zwrotem w stronę historii, refleksją nad funkcją legendy i fascynacją heroizmem. Czemu dał dowód Tetmajer w powieści *Koniec epopei* (1913–1914) oraz jej dopełnieniu – *Epilog (Waterloo)* (1917). Osobną, wydaną tylko w czasopiśmie („Maski”), jest powieść *Walaka*, zupełnie zapomniana, raczej sumująca dotychczasowe doświadczenia powieściopisarskie niż ujawniająca nowe dziedziny zainteresowań autorских. Utwór ten pozwala przyrzeć się dwóm wątkom: śladom wojny oraz problematyce rewolucyjnej obecnej w tej twórczości po wielokroć. O tych sprawach jednak nieco później.

Upodobał sobie Tetmajer łączenie powieści w dylogie. I tak: *Zatrącenie* jest dopełnieniem *Anioła śmierci*, *Panna Mery* „rymuje się” z „panną Opolską”, *Janosik Nędza Limanowski* kontynuuje *Marynę z Hrubego*, *Gra fal* łączy się *Królem Andrzejem*, a *Koniec epopei* „uzupełniony” został *Epilogiem (Waterloo)*. Wyjątkowa konsekwencja! Wynikająca, po pierwsze, z chęci zdyskontowania sukcesu czy choćby tylko faktu zaistnienia na rynku części pierwszej, po drugie natomiast – z przyjętej przez Tetmajera strategii budowania wizerunku pisarza dojrzałego⁹, wszechstronnego i takiego, który – skoro podjął już temat – rozwija go kompetentnie i głęboko (podkreślam: mam na myśli strategię, nie wykonanie). Reguły połączeń dwóch powieści, dla porządku je omówię, bywały różne.

W *Zatrąceniu* główny bohater, Roman Rdzawicz, przeżywający uprzednio załamanie nerwowe z powodu miłości odrzuconej¹⁰, powtórzy podobną lekcję życiowej klęski, tym razem jednak sam sprokuruje nie-szczęście. Zachowana została ciągłość fabularna, zbieżna tematyka (odmianny „chorej miłości”), symetryczne powtórzenie perypetii Romana Rdzawicza. Nawet wątki plotkarskie, czy inaczej mówiąc – „pakierskie”, takie same odnajdziemy w *Aniele śmierci* i w *Zatrąceniu*.

Najbardziej spektakularnie połączył Tetmajer *Marynę z Hrubego* z *Janosikiem Nędza Limanowskim*. Pojawia się tu efekt iście filmowy i dodatkowo w ostrym montażu. Oto Sobek, zawzięty góral, wdziera się do komnaty swego wroga, Sieniawskiego, i:

Poznawszy Marynę, wydał okrzyk przeraźliwy i rzucił się ku łożu z podniesioną siekierą w rękę.

Wstęp do: K. Tetmajer: *Na Skalnym Podhalu*. Wybór. BN I 290. Wrocław 1998, s. XL). W tej sprawie jestem skłonny zgodzić się z racjami Tetmajera.

⁹ Por. analizowany tutaj sens przeobrażeń drugich wydań tomików poetyckich *Serii I* i *Serii II*.

¹⁰ *Anioł śmierci* kończy się sceną ataku furii Rdzawicza, tudzież dowiadujemy się, że został odwieziony do zakładu dla obłąkanych; jego zatem żywot, w zgodzie z logiką schematów fabularnych, uległ zamknięciu. W *Zatrąceniu* jednak ożył (i R. Rdzawicz, i schemat fabularny).

Tak kończy się *Maryna z Hrubego*, pierwsze zaś zdanie *Janosika Nędza Limnowskiego* brzmi następująco:

Ciupaga Sobka Topora, w mig ciupagą Janosika z tyłu poderwana, stał pod osadzenie, zastanowiła się w powietrzu; siepnął Sobek toporzykiem, ale Janosik Nędza Limanowski dzierżył jego siekierę na uwięzi.¹¹

Podział na dwie powieści wynika tu raczej ze strategii wydawniczej: prezentacji utworu jako kolejnych tomików *Skalnego Podhala*, których „pojemność” obliczona była mniej więcej na połowę *Legendy Tatr*. Fakt sukcesywności tworzenia powieści miał tu również znaczenie. *Maryna z Hrubego* była gotowa w 1910 roku, wówczas też została opublikowana, *Janosik Nędza Limanowski* powstał później i publikowany był w 1911 roku. Uzasadnień kompozycyjnych, problemowych, stylowych, które by upoważniały do podziału na dwie powieści – właściwie nie ma.

Z kolei w *Królu Andrzeju* (niewykluczone, że utworze, który otwiera polskie dzieje powieści politycznej) sformułowana zostaje ostateczna diagnoza ładu świata, na którego czele stoi potężna instytucja Kościoła katolickiego. I zagadnienie ulega zawieszeniu, brakuje w tej powieści konkluzji, dopowiedzenia. *Gra fal* to historia z innym zestawem bohaterów, w innej przestrzeni, ale jednocześnie dopełnia polityczną zapowiedź *Króla Andrzeja*: bezradność politycznej czy rewolucyjnej metody przekształcenia rzeczywistości społecznej rodzi pomysły radykalne; na końcu projektowana jest totalna katastrofa (celem zamachowców była bazylika Świętego Piotra w Rzymie). Próba się nie udała, instytucja Kościoła okazała się silniejsza. Obie powieści łączy jednakże wspólne przekonanie: polityczne zawirowania, zamachy stanu, rewolucyjne wrzenie – to tylko powierzchowne falowanie, człowiek rozumiany jako struktura religijna okazuje się odporny na tego rodzaju społeczne burze. I to właśnie jest owo spoiwo, pozwalające uznać *Króla Andrzeja* i *Grę fal* za dylogię.

Panna Mery i panna Opolska są cyniczne i prowokujące, spragnione uczuć oraz uwięzione przez konwenans, pochodzenie, obyczaje i nawyki. Mamy zatem interesujące portrety kobiet, raz godzących się na odgrywanie narzuconych im ról, to znowu zbuntowanych, nie pozwalających się okiełznać. Powieści o „rymujących się” tytułach sięgają po zbieżne literackie środki: satyryczne sekwencje w *Pannie Mery* spotykają się z satyrą przechodzącą w groteskę w *Romansie panny Opolskiej z panem Główniakiem*.

Koniec epopei, podobnie jak *Pan Tadeusz*, wymaga *Epilogu*. Stąd *Waterloo*. Zresztą tradycja edytorska powojennego wydania wyraźnie narzuca lekturę łączącą dwa teksty w jedną powieść. Proporcje wielkości powodują też efekt wchłonięcia przez złożony z trzech tomów i liczący ponad 550 stron *Koniec epopei* – liczącego niewiele ponad 100 stron *Waterloo*.

¹¹ K. Tetmajer: *Legenda Tatr. Maryna z Hrubego. Janosik Nędza Limanowski*. Kraków 1972, s. 238 i 241.

Jedynymi „indywidualistami” w tym gronie par pozostały *Otchłan* i *Walka*. Tak wyraźne uporządkowanie prozy, repartycja problemów i tematów, różnorodność przyjętych perspektyw, konwencji i stylów – świadczy o usilnym poszukiwaniu formuły powieści zapewniającej dobre porozumienie z czytelnikiem, świadczy, że nie były to błahe epizody twórczości Kazimierza Tetmajera¹².

Śladami krytyki

Tradycyjnym historycznoliterackim zobowiązaniem jest rekonstrukcja postaci i typów lektury poświadczonych w wystąpieniach krytyków. Nieprzecenione to źródło wiedzy o podstawach i regułach rozumienia tekstów, pojmowania literatury przez ich „macierzystych” czytelników. Także możliwość „wejrzenia” w regiony implicytnie na ogół obecne: na co wrażliwi byli pierwsi czytelnicy, co ich ciekawiło, co niepokoiło, co zaś irytowało? – wydaje się ze wszech miar poznawczo inspirujące. Chciałbym tedy przyrzec się śladom pozostawionym przez krytyków, zrekonstruować po części ich odczytania powieści Tetmajera, ale również skorzystać z inspiracji tkwiących w tych zapisach, pójść śladami, które już się nieco zatarły i utknęły gdzieś w pół drogi. Będę więc analizował teksty krytyczne i – częściej – recenzenckie, by uporządkować zapisaną tamże wiedzę o powieściach popularnego poety, ale również, by wykorzystać inspiracje i sugestie stamtąd płynące dla interpretacyjnych korzyści.

Odbiór części przynajmniej powieści określony był przez „pakierski” charakter tychże. Poszukiwanie w *Aniele śmierci*, *Zatraceniu*, *Romansie panny Opolskiej z panem Główniakiem* czy w *Królu Andrzeju* sensacyjnych i skandalizujących „obrazków” z rzeczywistości, rozpoznawanie w bohaterach powieściowych znajomych i adherentów pisarza, posługiwanie się „kluczem” oczywistym dla ówczesnych czytelników – skłania do postawienia kilku pytań i zastanowienia się nad kilkoma problemami. Po pierwsze: Jaką postać ma reprezentacja rzeczywistości w tych powieściach? Po wtóre: W jakiej mierze obyczaje literackie (estetyczne i etyczne normy oraz niepisane zakazy) akceptowały prywatne starcia w literaturze, a w jakiej powodowały kontrowersje i opór? Po trzecie: O ile „pakierskie” metody konstruowania powieści ściągały utwory do poziomu kultury masowej, o ile zaś absorbowane były przez obieg wysokoartystyczny?

W części na pytania te próbowałem udzielić odpowiedzi w trakcie komentowania paszkwilowego ich charakteru, nie znajduję jednak wsparcia

¹² Najobszerniej dotychczas opisał powieści Tetmajera J. Nowakowski: „*Brukowce*” Kazimierza Przerwy-Tetmajera. W: Idem: *W kręgu obiegowych ideałów estetycznych. Szkice o literaturze popularnej*. Rzeszów 1980, s. 75–109.

dla mego komentarza ze strony krytyków młodopolskich. Jakby nie chcieli zauważyć tych problemów (świadomi przecież „pakierskiej” konstrukcji większości powieści Tetmajera), wymijali je, prawdopodobnie z tego powodu, by nie wikłać się w personalne spory¹³. A warto przypomnieć tu opinię, że „przyświecał niegdyś literatom Młodej Polski [ideał – J. J.] – żeby książki były »bycze« i z »jajami« (tak przynajmniej ten ideał określał Tadeusz Pawlikowski)”¹⁴. Irzykowski, wspierający swym autorytetem słusność powyższej tezy, niechętny wszelkim próbom – jak to nazywał – „pakowania” kawałków życiowych bezpośrednio do utworów, wskazywał na przesłankę: metodę kompromitacjonistyczną i jednocześnie cele takich zabiegów: rewelatorstwo prawdy. Zarówno wątpił przecież w etyczną podstawę kompromitacjonizmu, jak i nie ufał prawdom w ten sposób osiąganym. Jednakże przyzwolenie na stosowanie w literaturze tego zabiegu, w różnym stopniu zresztą okazywane, można zauważyć w Młodej Polsce. Wyspiański spotkał się tu z dużą wyrozumiałością (genialnym wolno więcej). Przybyszewski naraził się na ostracyzm, ale to głównie z powodu drastyczności podjętych tematów. Można więc ocenić, że Tetmajer swymi powieściami nie naruszał w spektakularny sposób obowiązujących norm czy zakazów. Więcej, objawiał tu pewien dystans, wyrażony przekorą oraz ironią (dokładniej piszę o tym w rozdziale *Figlarz – satyryk – kłótnik*), osłabione zatem zostały w ten sposób cele, które nazwałbym natarczywością „literatury pakierskiej”: zaszokowanie „byczym” tematem i sugestią autentyku, ekspozowania, że to „z życia wzięte”.

Moralizujący krytycy z oburzeniem postrzegali Tetmajerowski erotyzm. H. Galle scharakteryzuje *Zatrącenie*: „to zwyczajny popęd zmysłowy, przybrany w barwne sukienki artyzmu”, i streszcza powieść następująco: „samiczka poszła za innego, samiec – buch głową naprzód w przepaść ze szczytu skały!”¹⁵ Recenzent „Wędrowca” oskarży: „Kazimierz Przerwa-Tetmajer jest jako nowelista pisarzem na wskroś i przede wszystkim erotycznym. Zagrzewa go i podnieca głównie miłość w jej rozumieniu pospolitym.”¹⁶ Taki styl odczytywania powieści Tetmajera był, rzecz jasna, funkcją przyjętej aksjologii, pewnej pruderii obyczajowej, ale również oczekiwań i nadziei związanych z niekomercyjną twórczością epicką znanego poety.

Krytyka nie szczędziła powieściom Tetmajera w istocie kwaśnych uwag, ale też wyraźnie objawiała zainteresowanie: co też w prozie pokaże

¹³ We wspomnieniach natomiast ów wątek prywatnej zemsty pisarza traktowano jako powszechnie przyjęty. Zob. wspomnienia I. Szadurskiej oraz J. Chmielowskiego w: *Miałem kiedyś przyjaciół. Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*. Oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 163–166 i s. 170–176.

¹⁴ K. Irzykowski: *JKB – demon*. W: *Idem: Wybór pism krytycznoliterackich*. Oprac. W. Głowala. BN I 222. Wrocław 1975, s. 589. Z tego też artykułu pochodzą przywołane terminy: literatura „pakierska” i metoda kompromitacjonizmu.

¹⁵ H. Galle [rec. powieści K. Przerwy-Tetmajera: *Zatrącenie. Romans*]. „Książka” 1906.

¹⁶ [R.] [rec. *Otchłani* K. Przerwy-Tetmajera]. „Wędrowiec” 1900, nr 21.

sławny liryk? Ten zresztą motyw stanowi „fundament” wielu recenzji. „Powieści jego – to liryki pisane prozą”¹⁷ – uzna H. Galle, przy innej okazji zadeklaruje, że „za jeden tylko *Anioł Pański* odda cały gruby tom powieści współczesnej Tetmajera”¹⁸. „P. Tetmajer stworzony jest na poetę, nie na powieściopisarza”¹⁹ – zaopiniuje J. Flach. Dominuje wszakże przekonanie: jak na poetę – te powieści są wcale udane! Odstania się w ten sposób rąbek świadomości literackiej popularnych krytyków: zhierarchizowanie typów literackiej wypowiedzi (szlachetniejsza liryka, powszedniejsza proza), preferowanie czytelnich ról pisarskich, ich rozdziału (poeta bądź prozaik), oporne akceptowanie pomieszania żywiołu lirycznego z epickim. Jakiegokolwiek byłyby przyczyny, krytycy okazali zainteresowanie. Ciekawość tę da się obliczyć; od szesnastu reakcji recenzenckich i krytycznych (np. *Anioł śmierci* czy *Panna Mery*) po dwadzieścia i więcej w przypadku *Legendy Tatr* i *Końca epopei*. (Na *Skalnym Podhalu* to już zupełnie inna skala zjawiska). Wszakże najwięksi krytycy sprzed stu lat milczeli: Brzozowski, wyraźnie niechętny Tetmajerowi, tylko drobne złośliwe uwagi publicznie artykułował²⁰; Irzykowski, znacznie przychylniej go oceniający, jedynie w listach do Erny Brandówny romansował, wykorzystując język, motywy i problemy pochodzące z *Anioła śmierci* (niewątpliwie to bardzo oryginalne świadectwo lektury²¹); poza recenzją z *Wrażen* i *Na Skalnym Podhalu* nie zauważał powieści Tetmajera I. Matuszewski²². Feldman lekceważąco wspomni tylko, że pisarz „wykuwający ostatnich zbójników” napisze „pour passer le temps – różne »romanse«”²³. A. Potocki w swej *Polskiej literaturze współczesnej* zupełnie je pominie (tylko tytuły części z nich wymieni). Wiernie natomiast towarzyszyli powieściowym realizacjom Tetmajera: krytycznie – J. Flach oraz H. Galle, aprobująco zaś, czasem apologetycznie – A. Grzymała-Siedlecki, J. Lorentowicz.

¹⁷ H. Galle [rec. *Anioła śmierci* K. Przerwy-Tetmajera], „Książka” 1903, s. 15.

¹⁸ Idem [rec. *Romansu panny Opolskiej z panem Główniakiem* K. Tetmajera], „Książka” 1912, s. 226.

¹⁹ J. Flach [rec. *Anioła śmierci* K. Tetmajera], „Przegląd Polski” 1898, T. 129, s. 619.

²⁰ W recenzji *Piśmiennictwa polskiego* W. Feldmana stwierdza: „[...] gdy np. stawia on [Feldman – J. J.] na wyżynach modernizmu (współczesności) Kazimierza Tetmajera, odpada wprost chęć polemiki.” S. Brzozowski: *Próba samopoznania*. „Głos” 1903, nr 13. Cyt. za: Idem: *Wczesne prace krytyczne*. Wstęp A. Mencwel. Warszawa 1988, s. 132.

²¹ Por. listy do E. Brandówny z 1898 roku w: K. Irzykowski: *Listy 1897–1944*. Kraków 1998, s. 26–40.

²² Ale to właśnie Matuszewski zauważył powszechne zjawisko wkraczania poetów w dziedzinę prozy. Zob. I. Matuszewski: *Powieść nasza w ostatniej chwili*. „Ogniwo” 1902–1903, nr 1. Przeczytamy tam: „od czasu do czasu sprzeniewierzają się [poeci – J. J.] mowie związanej i wracają do elastyczniejszej i swobodniejszej formy powieści. Robi to Tetmajer, Głiński, Niemojewski, Orkan składając dowody, że paranie się rymami nie osłabiło w nich umiejętności władania prozą.” Cyt. za: Idem: *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*. Wybór i oprac. S. Sandler. T. 2. Warszawa 1965, s. 162.

²³ W. Feldman: *Współczesna literatura polska*. T. 2. Kraków 1985, s. 400.

Powtarzalny jest zespół zainteresowań pierwszych czytelników powieści Tetmajera. Dostrzeżono jednowymiarowość postaci, ich psychologiczną inwolucję, fakt posłużenia się w kreowaniu Romana Rdzawicza, Tężela, Marii Tyżwieckiej, Eli Rosieńskiej, Laury Przerwicznej czy Teresy Moriskiej wyrazistymi, grubymi kreskami (tę opinię wyrażano jako pretensję, pisząc o bladych i bezbarwnych postaciach, co w praktyce krytycznej tamtych lat miało decydować o jakości powieści). Wypomniano pisarzowi, że w kolejnych utworach „plączą” się ci sami bohaterowie: „Kazimierz Przerwa-Tetmajer we wszystkich swych dalszych romansach jakby mimowoli, jakby pod przymusem mocniejszej od siebie siły, ustawicznie wracał do przerwane go wątku, do porzucone j postaci, do minione go pozorne j nastroju.”²⁴ Zauważono jednakże jakby mimochodem, iż powieści te są „monografią chore j miłości”²⁵ (to o *Aniele śmierci* i *Zatraceniu*) bądź monografią zazdrości (to o *Otchłani*), także monografią pychy, próżności i żądz y (to o *Pannie Mery*)²⁶. Sfera uczuć prezentowane j w tych powieściach zwłaszcza i podporządkowuje wszelkie regiony ludzkiej działalności, prowadzi do monomanii. Przyczyny tego stanu rzeczy objaśniane są dwojako: jedni krytycy odrzucali podejrzenie o sprawstwo kosmiczne potęgi, metafizyczną energię i nie godzili się, że to one stanowią zarzewie niszczące j miłości, destrukcyjnej zazdrości, spętania przez śmierć; drudzy właśnie w nieokreślonych i niepoznawalnych otchłaniach duszy upatrywali źródła tych zawirowań. Ci pierwsi przekonywali, iż powodem jest „zwyczajny popęd zmysłowy” bądź przesłanki natury – posłużyć się wyliczeniem H. Gallego²⁷ – „historycznej, rasowej, społecznej, ekonomicznej”. Drudzy zaś te ontologiczne refleksy łączyli z opisem stanu człowieka z końca wieku²⁸. Te radykalne różnice w ocenie „świata przeżywanego”²⁹ w powieściach Tetmajera wynikają z dwojakiego typu nakazów: moralnej wykładni co dobre, a co złe i niesłuszne oraz podporządkowania się kryteriom szczerości „od” i wolności „dla” artysty.

W konstrukcji powieści przekładały się te dystynkcje na wyraźne odrębne segmenty tekstu. Socjologiczne przesłanki uczuciowych wichrów ujawniały się w partiach satyrycznych, operujących karykaturą i odwołujących się najczęściej do tradycyjnych, antyarystokratycznych schematów bądź równie tradycyjnych obrazków i dowcipów antyżydowskich. W *Anie-*

²⁴ J. Flach: *Z literatury powieściowej*. „Przegląd Polski” 1905, T. 156, s. 340.

²⁵ Sformułowanie H. Gallego, określające zasadniczy sens *Aniola śmierci*. Zob. H. Gallego [rec. *Aniola śmierci* K. Tetmajera]. „Książka” 1903, s. 13. Tę samą opinię powtórzy, recenzując *Zatracenie*; por. Idem: [rec. *Zatracenia* K. Tetmajera]. „Książka” 1906.

²⁶ Por. Idem: [rec. *Panny Mery* K. Tetmajera]. „Książka” 1902, s. 88.

²⁷ Ibidem, s. 88.

²⁸ Zob. na ten temat: W. Jabłonowski: *Otchłań. Z psychologii chwili obecnej*. „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 36, s. 698–699.

²⁹ Termin nawiązuje do Husserlowskiego *Lebenwelt*. Zob. na temat inspirujących waleńów tego pojęcia: *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*. Wstęp i oprac. Z. Krasnodębski, K. Nellen. Warszawa 1993.

le śmierci będzie to krąg rodziny i zalotników Marii Tyżwieckiej, w *Zatraceniu* – najbliżsi krewni Teresy Morskiej, w *Romansie panny Opolskiej* – oprócz szlacheckiego sobiepaństwa poznamy braci Maiblumów, restauratora Salzstangla, literata Weschmana, czyli reprezentantów karierowiczostwa, cynizmu i praktycyzmu. To wbrew, a także wobec tego zinstrumentalizowanego świata rodzą się uczucia: nienawiści doń i miłości mimo wszystko.

Z kolei nakaz pełnej szczerości realizował się w monologach. Najkonsekwentniej w *Otchłani*, której patronują „Nędza, Śmierć i Miłość – [...] te trzy bachantki świata”³⁰. Owo studium opętania zazdrością, prowadzącego do destrukcji i śmierci, ma postać wyjątkowo konsekwentnego monologu. Złożona z powtórzeń i nawrotów do wątków i myśli już artykułowanych, słów, fraz i pytań, od których główny zazdrośnik uwolnić się nie może, podzielona na krótkie, jakby poszarpane i niedomknięte segmenty tekstu, jest „fantazja psychologiczna” – taką kwalifikację przyjął autor – wyjątkowo wczesnym i dojrzałym przykładem monologu wewnętrznego. Głowiński zauważył: „Panuje w niej [w *Otchłani* – J. J.] wieczna terażniejszość zarówno w epizodach o silnym napięciu emocjonalnym i ideowym [...], jak i wówczas gdy mówi się o zdarzeniach i sytuacjach [...]”. I dodaje: „[...] przedmiotem *Otchłani* jest – by tak powiedzieć – czyste doświadczenie”³¹. *Otchłań*, słowo-klucz obficie pojawiające się w wielu powieściach Tetmajera³², jest symbolem owego „czystego doświadczenia”, wobec którego pośrednictwo słowa zdaje się poważnym zagrożeniem, tym bardziej groźne są konwencje literackie. Postulat szczerości i wolności ma w sobie coś totalitarnego, żąda całości; spełniony tylko w części grozi przepoczwarzeniem się w kabotynizm, spełnienie absolutne jest z kolei nieosiągalne (to w Młodej Polsce właśnie pojawia się koncepcja, tak przynajmniej sądzi J. Prokop, „komunikacji bez słów”³³). Między tymi skrajnościami – zagrożenia zakłamaniem a szansą dotknięcia prawdy – zawieszono są monologi w powieściach współczesnych Tetmajera. Innymi słowy: rodzi się niebezpieczeństwo powstania kiczu³⁴, ale i możliwość stworzenia oryginalnej na polskim gruncie wersji monologu wewnętrznego (mówiąc oryginalność, mam na myśli tylko powieść *Otchłań*).

³⁰ K. Przerwa-Tetmajer: *Otchłań. Fantazja psychologiczna*. Warszawa 1926, s. 8.

³¹ M. Głowiński: *Powieść młodopolska...*, s. 255.

³² Powtarza zresztą owo słowo-klucz za rozległą rzeszą modernistów, którzy je sobie upodobali. Por. studium M. Podrazy-Kwiatkowskiej: *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*. W: Eadem: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985, s. 29–78. Zob. także L. Krzywicki: *W otchłani*. Warszawa 1909.

³³ Zob. J. Prokop: *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978 (tam rozdział 2: *Od retoryki nadmiaru do komunikacji bez słów*).

³⁴ W zrozumieniu struktury i funkcji kiczu pomóc może książka A. Molesy: *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium psychologii kiczu*. Przeł. A. Szczepańska i in. Warszawa 1978.

Z historycznoliterackiej perspektywy zauważamy tu potrójne spięcie: między inspiracją naturalistyczną a symbolistyczną czy też modernistyczną, między „tzw. dokumentem ludzkim a lirycznym wyznaniem członka zbuntowanego pokolenia”³⁵ – to po pierwsze. Po drugie zaś – zderzenie ambicji wysokoartystycznych z kompromisem wobec wymagań masowego czytelnika, chwiejność strategii pisarskiej przyjętej przez Tetmajera, której szczególnym, spektakularnym przejawem była raz żarliwa obrona, to znowu beztraskie dezawuowanie prozatorskiego dorobku przez samego autora. A w końcu pewne znaczenie ma też fakt zobowiązań liryka, który próbuje swych sił w epice, ale trudno mu przystać na rolę opowiadacza anegdot, konfabulatora, tym bardziej nie godził się na status „odpisującego” „kawałki z życia wzięte”. Monologi stanowić miały najpewniej remedium na te wyzwania, choć nie wolno zapomnieć o pewnej inercyjności twórczości Tetmajera i jego umiejętnym absorbowaniu wszelkich nowości literackich, tendencji, konwencji i chwytów. A monolog w najróżniejszych postaci, powieści-dziennika, prozy poetyckiej i coraz częstszych ingerencji narracji pierwszoosobowych w tradycyjne formy prozy realistycznej, był przecież wówczas w natarciu.

Dla porządku zauważmy: wyraźnie inspirowany coraz powszechniej objawianym zainteresowaniem psychologią najszerzej pojętą, w tym kształtującą się powieścią psychologiczną – starał się i Tetmajer sprostać obowiązującym standardom. Prawda o psyche bohaterów okazała się dostępna przede wszystkim od wewnątrz. Stąd próby stosowania różnych tzw. technik strumienia świadomości. Klasyczny monolog postaci łączy się z monologiem wewnętrznym pośrednim (tak jak go rozumie R. Humphrey), nie schodzi też ze sceny tradycyjny narrator trzecioosobowy komentujący bieg myśli. W sumie występują owe techniki we wszystkich powieściach Tetmajera, jednak w różnej skali i różnej postaci. Odnajdziemy je w inicjującej *Anioła śmierci* sekwencji (początek na zasadzie *in medias res*) „głośno rozmyślającego” Tężela i w powieści o Napoleonie, w której główny bohater „rozważa” szanse kampanii rosyjskiej. Przykład początku *Anioła śmierci* wydaje się symptomatyczny, łączy bowiem klasyczne mówienie „do siebie” – w zasadzie uporządkowane i spójne, raz tylko obserwujemy niejasność (przemawiający do portretu narzeczonej swego przyjaciela Tężel, sygnalizuje, że sam jest zakochany w słowach: „A swoją drogą... Eh, aleś ty nawet na portrecie tego wiedzieć nie powinna. Tężel jest Tężel – i kwita!...”³⁶) – z opisem portretu kobiety, ale dokonany językiem i w stylu charakterystycznym dla dociekliwego artysty, jakim jest obserwujący, ów opis zatem staje się również częścią monologu Tężela³⁷. Analizowany tu przykład dobrze prezentuje właściwość pisarstwa Tetmajera: przywiązanie

³⁵ M. Głowiński: *Powieść młodopolska...*, s. 225.

³⁶ K. Przerwa-Tetmajer: *Anioł śmierci. Romans*. Warszawa [1926], s. 3.

³⁷ M. Głowiński wszechstronnie analizował w swej *Powieści młodopolskiej* przypadki mowy pozornie zależnej, nakładania się mowy bohatera i narratora.

do tradycyjnych powieściowych konwencji oraz ekspozycję rozwiązań, które miały ówczas posmak nowości (przypomnę, debiut *Anioła śmierci* to rok 1896). „Zalecał” się czytelnikom tym, co okrzepłe w powieści, co sprawdzone m.in. Sienkiewiczowskimi sukcesami, ale jednocześnie przywykły do stawania na przedzie – starał się wmontować w swą prozę powieściowe chwytły, które nowością miały błyszczeć.

Taki też sens ma ulokowanie punktu widzenia znacznej części historycznych wydarzeń prezentowanych w *Końcu epopei* w kręgu rozmyślań, w obrębie „strumienia świadomości” Napoleona Bonaparte. W ten sposób reinterpretowany był bohater, przenicowana legenda napoleońska, uwiarygadniana prawda historyczna o tej epoce. Także przyjęcie tego rozwiązania uznać możemy za wyraz nieufności i zamiar określenia się na pozycjach dalece ambitniejszych niż popularne wówczas fabulacje o Bonapartem. Technika prezentacji napoleońskich planów, rozterek i obaw „od wewnątrz”, sięgająca po rozlegle tu wykorzystywaną mowę pozornie zależną, przechodzącą w monolog bądź konstrukcje znane z najbardziej tandetnej literatury brukowej (w powieści Tetmajera podporządkowane generalnej koncepcji prezentacji głównego bohatera oraz historiozoficznym przesłaniom utworu) – bez wątpienia jest pokłosiem uformowanych już i obowiązujących standardów powieści modernistycznej. Pisząc o tandecie literatury, mam na myśli np. kontrapunktową prezentację „odpowiedzi serc żołnierskich”, które nad megalomańskie i heroizujące plany (może rojenia) Napoleona miały podnieść prawdę o losie prostego żołnierza, choćby w takich słowach: „Drabina twojej chwały to nasza męka, szczeble jej to nasze rany.”³⁸ To rozwiązanie zapewne uznać należy za nieszczególnie szczęśliwe. Potwierdza się raz jeszcze teza o nierównościach powieściopisarstwa Tetmajera, o jego umiejętności elastycznego przejmowania literackich rozwiązań spowszedniałych i o poszukiwaniach formuły powieściowej, która pozwoli mu na dotarcie do czytelnika z własną prawdą.

W zależności od założonej optyki i przyjętej oceny skłaniać się mogli pierwsi czytelnicy do skrajnie różnej interpretacji. Zainteresować ich tedy mógł *Koniec epopei* jako efekt obchodów stulecia kampanii moskiewskiej i chęci zdyskontowania jubileuszowego zainteresowania epoką napoleońską³⁹. Ale także jako „dokończenie” epopei Mickiewiczowskiej, próba przedstawienia, jakim naprawdę był rok kampanii moskiewskiej i trzy lata następne. Warto może przywołać tu dwie wyraźne aluzje do Mickiewi-

³⁸ K. Przerwa-Tetmajer: *Koniec epopei. Waterloo*. Warszawa 1961, s. 70.

³⁹ O Napoleonie i księciu Józefie Poniatowskim napisano wówczas m.in. powieści: W. Gomułicki: *Bój olbrzymów. Powieść historyczna*. Warszawa 1913; Idem: *Rok 1912. Powieść dla młodzieży*. Warszawa 1912; W. Gąsiorowskiego cały szereg powieści napoleońskich, zwykle potem przerabianych dla młodzieży, np.: *Huragan. Powieść historyczna* (Lwów 1902); *Pani Walewska. Powieść historyczna z epoki napoleońskiej* (Lwów 1904); *Rapsody napoleońskie. Zbiór fragmentów historycznych* (Lwów 1903); *Szwależerowie gwardii. Powieść historyczna z epoki napoleońskiej* (Warszawa 1910) itd.

czowskiego Roku 1812 i *Kochajmy się*; spodziewający się entuzjazmu Napoleon doznaje rozczarowania:

Ale litewski brzeg Niemna był pusty, piaskiem zasnuty i lasem zarosły. Nikt nie stał nad nim z wyciągniętymi rękoma, z okrzykiem powitania, z koszem chleba i wina i sercem pełnym miłości i troski. Brzeg Niemna był pusty.⁴⁰

Deklaracja polityczna z kolei Michała Ogińskiego, przypominana przez Tetmajera, zburzy mit jednoznacznego poparcia dla działań Napoleona, a ściślej wskaże właśnie mityczne jego podstawy i charakter. Oto Ogiński, autor popularnych polonezów:

Ja idę szczerą drogą, z głębi moich narodowych, patriotycznych litewskich uczuć. Zbawienie i ocalenie Litwy widzę jedynie w aliansie z Rosją, owszem, widzę w tym jej nową chwałę jako odrodzonego Wiktoldowego Wielkiego Księstwa. Wierzę tylko w cesarza Aleksandra.⁴¹

A wreszcie można odczytywać *Koniec epopei* jako swoistą „odповідź” na *Popioły* Żeromskiego, tę napoleońską powieść, w której główny „depozytariusz” historycznych wydarzeń pozostawał w tle. I w której opowiedziane zdarzenia historyczne jakby zatrzymały się przed decydującym starciem; w ostatnim, króciutkim rozdziale *Popiołów* samotny, obojętny i potężny swym geniuszem cesarz dotrzymuje „słowa honoru” danego onegdaj Krzysztofowi Cedro – wyzwala Polskę, „łączy wielkie pułki, munduruje, żywi i porusza”. To niezmiernie sentymentalne zakończenie powieści Żeromskiego, gruntujące legendę Napoleona, niewykluczone, że stało się inspiracją dla Tetmajera (relacje genetyczne, niepewne zresztą, mogą tu być zupełnie drugorzędne – istotne są związki intertekstualne), który nie burząc przecież napoleońskiej legendy, budował ją na innych podstawach. Mąż stanu, pełen wątpliwości i obaw, bynajmniej nie monolit, przedstawiony „od wewnątrz” – ma rozległe i dobrze motywowane plany polityczne; „polskie wojny”, jak je nazywał, stanowiły część jego strategii ustanowienia ładu w Europie, oczywiście na podyktowanych przez niego warunkach. Tak zaprezentowany Napoleon był alternatywą dla wizerunku wykreowanego przez Żeromskiego w końcowej sekwencji *Popiołów* (nie zapominajmy wszakże o szeregu scen, w których „honor napoleoński” był ostro podważany: Mantua, kampania hiszpańska, opowieść Ojrzyńskiego).

Warto w tym miejscu przywołać także powieść W. Reymonta: *Rok 1794*. Trylogia ta, pisana w latach 1911–1918, była próbą, polemiczną bez wątpienia, odczytania naszej przeszłości w jej szczególnie tragicznym momencie. Kiedy to zderzyły się postawy prezentowane przez biskupów: Masalskiego i Kossakowskiego – z jednej strony, heroizm i szlachetność Kiliń-

⁴⁰ K. Przerwa-Tetmajer: *Koniec epopei. Waterloo...*, s. 72.

⁴¹ Ibidem, s. 87.

skiego oraz Kościuszki – z drugiej. U progu wolności i Tetmajer, i Reymont rozpoznawali polskie dylematy w konfliktach sprzed stu lat. Omijając wszakże złudę barwnej i nadziei pełnej wiosny 1812 roku.

Powróćmy do głównego wątku rozważań. Tetmajer skutecznie absorbuje tematy i konwencje powieściowe, po części starając się kroczyć w pierwszym szeregu przemian, po części bez żenady przetwarzając oswojone i ustabilizowane rozwiązania na użytek uatrakcyjnienia swych utworów, schlebiana popularnym gustom. Zagadnienie artysty i artyzmu, „choroba miłości” i erotyka, podhalańskie opowieści, polityczne pasje i projekcje, konfrontacja wreszcie z legendą Napoleona – to zupełnie nie miały repertuar tematów, którymi ten może niezupełnie przygodny powieściopisarz się zainteresował, a raczej którymi chciał zainteresować czytelników (nie ma w tym zresztą sprzeczności). Poszukiwanie dobrego tematu (w znaczeniu dobrze przyjętego przez publiczność czytającą) nie jest wyłącznie problemem o charakterze socjologiczno-literackim, lecz w decydujący sposób określa kształt powieści, sposób rozwinięcia tego czy innego wątku, a ostatecznie determinuje całość twórczości. Sprawia, że powieści spiesząc za modą i sukcesem, inspirowane czytelnicznym oczekiwaniem – stają się artystycznie i intelektualnie niedopracowane, interesujące pomysły pozostają niejako w zawieszeniu, niedokończone, łączone są sekwencje odkrywcze z wybitnie epigońskimi. Taki wymiar miały monologi, tak zmontowana z różnej jakości scen jest *Legenda Tatr*, tak niejednorodnie, ciekawie i banalnie, została przedstawiona epoka napoleońska. Taką też postać mieć będą wyodrębniające się sceny, rodzaj niespodzianych i nie motywowanych rozwojem akcji ingerencji i ingrediencji czy np. zróżnicowana postać prezentacji erotyki.

Owa „ingredienca”, o której wspomniałem – to choćby historia przygód małego kotka, inicjująca trzeci rozdział drugiego tomu *Anioła śmierci*. W żaden sposób nie przygotowana wcześniej opowieść tkliwa i zabawna jednocześnie o potyczkach kotka z żurawiem, „turkuciem” i grupką szczeniąt, kontrastująca z dramatyczną sceną poprzedzającą, w której Rdzawicz dowiaduje się prawd gorzkich o swej byłej narzeczonej i niekonieczna z punktu widzenia logiki dalszych zdarzeń – ma funkcję retardacyjną dla rozwoju akcji, wprowadza inny klimat, inny nastrój, co należy uznać za ważne i pożądane dla wartości utworu, ale również jest pokazem sprawności i możliwości pisarskich. Czymś w rodzaju „próbki” pisarskiej wirtuozerii. Potem bowiem spotykać się będziemy niejednokrotnie z późniejszymi literackimi realizacjami. Ot choćby w takim zdaniu: „...Zdaje mi się też – pomyślał – że pierwszy raz w życiu mogłem pocałować kobietą duszę...”⁴²

Bo też romanse Romana Rdzawicza z różnymi pannami: Tyżwiecką, Rosieńską czy Morską – w momentach najwyższego wzburzenia uczuć prezentowane były w następujących formułach: „Staje się coś niewysłowione-

⁴² Idem: *Anioł śmierci. Romans...* T. 2, s. 116.

go...”⁴³ albo „Tamto zostało za nimi, rzucone w czarną noc i otchłań.”⁴⁴ Pisarstwo Tetmajera pokazuje, jak trudno wyzwolić się z inercji *écriture*. Łatwiej już wymyśleć bulwersujące czy prowokujące ówczesnego czytelnika sytuacje niż nowy język erotycznych uniesień⁴⁵. W *Grze fał* znajdziemy scenę nader niezwykłą, seksualnego aktu kardynała Murriego i księżnej Koreckiej, jednakże wyrażoną głównie w języku klisz i stereotypów. Tyleż szokujący, co, mówiąc szczerze, szmirowaty pomysł miał zapewne – w intencji autora – również przełamać skostnienie i niemoc język erotyki w naszej literaturze. Efekty były jednak marne. Sprawdźmy przeto:

Dwie siły, dwie moce dwojga jestestw wzdęły się i wspięły naprzeciw siebie jak dwa węże. [...] Węże splątały się, zwiliły z sobą, skręt zaszedł w skręt, przegub w przegub – ciemny kształt owinał sobą Koreckiej kształt stubarwny i głowa jego o żrenicach z czarnych brylantów zagórowała ponad jej rubinami.

– Dusi mnie! – krzyknęła w duszy swojej.⁴⁶

Węże, czyli symbole sił kosmicznych i chaosu, zasady męskiej (fallusa) i chuci⁴⁷ przywołane tu zostały na użytek uścisków i miłosnych spełnień kardynała i księżnej. Bardziej jednak niż do interpretacji mitograficznej czy psychoanalitycznej – skłaniają do konstatacji, że opisy scen erotycznych bodaj najłatwiej ulegają trywializacji.

Z podobnym przykładem cokolwiek szokującego pomysłu i błahej literackiej realizacji spotkamy się w powieści *Walka*. Tutaj dwie siostry Przesiewiczówny, Marusia i „rozwódką” zwana, udają się w noc rozszalałych społecznych napięć do Piotra Węglina, głównego i raczej niewinnego bohatera powieści. Gdy dodam jeszcze, że siostry są szlachciankami, postępek

⁴³ Idem: *Zatrącenie. Romans*. Kraków 1921, s. 86.

⁴⁴ Ibidem, s. 87.

⁴⁵ O ile język opisów erotycznych aktów jest w twórczości Tetmajera raczej tradycyjny, o tyle spotykamy tu nader dosadne i brutalne słowne potyczki, np. ta pochodząca z dramatu *Rewolucja*. Idem: *Rewolucja*. s. 154–155:

Księżę

Pan byleś fryzjerem ?

Wódz grabieżców

Tak, arystokratek,

Krótko. Fryzowałem księżnie wszystkie włosy,

Jakie kiedykolwiek miała –

Księżę

Milcz kanalio!

Wódz grabieżców

Cóż księżę panie? Tak chciały losy,

Żeśmy byli podobnie zapracowani:

Księżę lizał rządy, a ja księżnej pani.

(Grabieżcy wybuchają śmiechem.)

⁴⁶ Idem: *Gra fał*. Warszawa 1925, s. 106.

⁴⁷ Por. niesłychaną różnorodność i rozległość symbolu i emblematyki węża w: W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 447–451.

ten bezprzykładnie naruszy obyczajowe zakazy czy może wyobrażenia o nich. Perwersyjną stręczycielką i obserwatką zdarzenia była „rozwódka”, a scena została opisana tak:

Piotra ogarnął szal – bezwład upojonej koniakiem i szampanem ślicznej od stóp do głów Marusi, bezczelna, bezwstydną perwersja rozwódki. Nina Donimuntówna, chłopci, husarzy, hrabia, idee, zagadka jutra, wszystko to mieszało mu się w mózgu w żarzącą masę.⁴⁸

Szał, czyli zapadanie się w otchłań (to słowo-klucz Tetmajera), sprawia, że myśl jest niewyraźna, wypowiedź rozgorączkowana, znak gonitwy myśli i zawierzenia się tajemnej sile⁴⁹, nie dającej się ani okiełznać, ani nazwać. Albo stereotyp, znajoma czytelnikom popularnych romansów sygnifikacja.

Wyliczanie kolejnych przypadków „romansu” niskiego z wysokim, epi-gońskiego z ambitnym, a przynajmniej z poszukującym, trywialnego z aspirującym do wysokoartystyczności w powieściach Tetmajera można, oczywiście, kontynuować, ale do tej pory przedstawione przykłady są, jak sądzę, wystarczające. Pokazują one ów nierozwiązywalny dylemat wynikający z pośpiechu tworzenia, finansowych obligacji, które nakazują dbać o poczytność i, jak się zdaje, zamiaru obrony wysokiej pozycji pisarza, który zyskał rangę poety pokolenia, miał świadomość powolnego, ale nieuchronnego rozmijania się jego liryki oraz wrażliwości nowych odbiorców i który w prozie odnajdywał nadzieję na potwierdzenie prymatu (*Na Skalnym Podhalu* przyniosło mu tak wysoką pozycję), uznanie, że nie stał się outsiderem, że potrafi porozumieć się z czytelnikiem i skutecznie „inwestować” w rynkowej grze o nabywcę jego książek. A mistrza i konkurenta miał tu nie lada. Henryka Sienkiewicza!

Cień Sienkiewicza?

„Swoją drogą »Henio« jest genialny”⁵⁰ – zwierzał się Tetmajer oczywiście Hoesickowi, skwapliwie też podkreślał wszelkie okazywane mu przez Sienkiewicza „awanse”⁵¹. W miarę jednak coraz usilniejszego praktykowania prozy rysowały się pola potencjalnych starć i konfrontacji. Przestrzegał przed takim biegiem spraw roztropny kuzyn poety, Tadeusz Żeleński:

⁴⁸ K. Przerwa-Tetmajer: *Walka. Powieść*, „Maski” 1918, nr 30, s. 588.

⁴⁹ Zob. sugestie interpretacyjne R. Barthes’a na temat otchłani: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 49–52.

⁵⁰ List Kazimierza Tetmajera do F. Hoesicka, z dnia 21 października 1895 roku. Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*. Kraków 1969, s. 202.

⁵¹ Por. list Sienkiewicza do Tetmajera i odpowiedź Tetmajera z 1899 roku. Cyt. za: „Życie Literackie” 1956, nr 48. Zob. także K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer*..., s. 199–208.

„Przypuszczam, że jak wydasz tom nowel to i Sienkiewicz zacznie być nie tak łaskaw dla ciebie jak dotąd, pókiś kwiatków w jego ogródku nie zrywał.”⁵² I choć brakuje jakichkolwiek poszlak, że stosunki między pisarzami stały się napięte⁵³, to ich temperatura uległa wychłodzeniu. Powieściopisarstwo Tetmajera wszakże na różnych poziomach domaga się konfrontacji z twórczością Sienkiewicza. Właśnie domaga się (S. Balbus – przypomnijmy – nazywa to zjawisko momentem alegacji⁵⁴), bo sygnały intertekstualnych relacji są nadto wyraźne, zamiar zaś zmierzenia się z Mistrzem – nieskrywany. Los i czytelnicy sprawili, że relacje podrzędno-nadrzędne określone zostały nie po myśli poety. Najklarowniej przedstawił je A. Grzymała-Siedlecki: „*Anioł śmierci* powstał niewątpliwie z żebra Sienkiewiczowskiego *Bez dogmatu*, z *Rodziny Połanieckich*; ta sama technika dialogów, ten sam i takimi samymi sposobami rysowany świat figur, nawet ta sama czasem maniera.”⁵⁵ Bliskie związki zostały tedy dostrzeżone, ale relacje zredukowano do powtórzenia przez Tetmajera „techniki”, „rysunku postaci” i „maniery”.

Sprawdźmy tedy owe „techniki”, „postacie” i „maniery”. A przynajmniej jeden z wątków. Zasadnicze znaczenie *Bez dogmatu* dla ukształtowania szczególnie *Anioła śmierci* i *Otchłani* wskazywałem już przy omawianiu monologów Tetmajerowskich. Skoncentruję się zatem na wyraźnej w powieściach Tetmajera nostalgii za harmonijnym światem szlachecko-ziemiańskiej swojszczyzny, zaciszem wsi i rytuałem codziennego życia. Bohaterowie powieści o groźnie brzmiących tytułach: *Anioł śmierci*, *Zatrącenie* czy *Otchłań* uciekają od zagrożeń pustoszących ich życie psychiczne do przytulnego szlacheckiego dworku, otoczonego koniecznie parkiem, pełnym starych cienistych drzew, zielonych gazonów, gdzie wokoło biegały obowiązkowo zabawiające się wzajem psy i koty⁵⁶. Sielanka. Roman Rdzawicz uda się do gościnnego Zagórza państwa Rosieńskich (*Anioł śmierci*), Teresa Morska w rodzinnym Opolu odnajdzie znajome krajobrazy i klimaty (*Zatrącenie*), Mery Gnieźnińska, znudzona milionerka, zapragnęła „swoich koni”, „swoich strzelców na wsi” i „drugiego kucharza na wsi” – więc kupiła Zagajowice (*Panna Mery*), panna Helena Opolska z kolei, wyrosła w dworze kresowickim, w którym pieczołowicie dochowywano wierności starym tradycjom, aczkolwiek zbuntowana i nieokiełznana, spod uroku tego wszystkiego, co zawiera w sobie szlachecki dworek z pobielanymi ścianami – uwolnić się nie może i nie chce. Podobnie opisane dworki, wypełnione postaciami szlachty polskiej o analogicznych bądź

⁵² List T. Żeleńskiego do K. Tetmajera ze stycznia 1896 roku. Zob. *Listy Tadeusza Żeleńskiego do Kazimierza Tetmajera*. Oprac. B. Winkłowa. „Twórczość” 1966, nr 9, s. 64–65.

⁵³ Bardzo patetycznie, głęboko wzruszony, pożegnał Tetmajer Sienkiewicza. Zob. K. Tetmajer: *Na śmierć Sienkiewicza*. Kraków 1916.

⁵⁴ S. Balbus: *Miedzy stylami...*, s. 192.

⁵⁵ A. Grzymała-Siedlecki: *Panicz ludźmiński*. W. Idem: *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*. Kraków 1965, s. 127.

⁵⁶ Por. np. opis Opola w: K. Przerwa-Tetmajer: *Zatrącenie. Romans...*, s. 130.

zbieżnych przymiotach, powtarzalny rytm dnia i ten sam nastrój – oddalenia od agresywnej cywilizacji, nieubłaganej logiki finansjery i zmieniającej się obyczajowości. Na wzór Płoszowa czy Krzemienia (ale też na podobieństwo kreacji często spotykanej w prozie Reymonta, Żeromskiego, Rodziewiczówny czy – z nieco innej perspektywy – Brzozowskiego). Z nieodmiennie stałym motywem dworskiego krajobrazu: dobrodusznym proboszczem grającym w winta z właścicielem. Tetmajer, autor opowiadania *Ksiądz Piotr*, okazał się w stwarzaniu tych postaci bardzo pojętym „sienkiewiczowskim uczniem”⁵⁷. A jest tych rubasznych kapłanów, pełnych fantazji, skorych do doceniania uroków życia i pokornych jednocześnie, osobliwych wielbicieli Napoleona, niemało: ksiądz Piotr znajdzie się pierwszy w szeregu, w powieści *Zatrącenie* poznamy starego proboszcza, księdza Grymajtisa⁵⁸, w *Grze fał* objawi się co prawda purpurat, kardynał Murri, ale i on, kalabryjski chłop wyniesiony do szacownej godności kościelnej, podobny jest ze swą prostotą do znajomych wiejskich proboszczów; w *Końcu epopei* rzewnie wspomni pogodną urodę popołudnia z księdzem Fasolkiewiczem napoleoński wojak⁵⁹.

Jednakże w drugim planie, w cieniu tych dobrodusznych i „ludzkich”, pojawiają się kapłani dogmatyczni, pryncypialni bądź sprzedajni. Gdzieś w sąsiedztwie zatroskanego biednymi i na podobieństwo św. Franciszka cieszącego się każdym drobiazgiem księdza Piotra zamieszkuje ksiądz Wajdzik, który „grosz do grosza zbija, psu na omastę nie da”⁶⁰, następcą zaś fantazyjnego duchownego zostanie „ksiądz wikary”, który zapewne nie z ludźmi w bliskim kontakcie pozostanie, lecz „nad *Summą teologiczną*, albo *Nasładowaniem Chrystusa* będzie siedział.”⁶¹ W *Zatrąceniu* spotkamy podobną parę: życzliwego ludziom sybarytę, księdza Grymajtisa, i jego wikarego, księdza Strzałkowskiego, który instrumentalizując dogmaty – „Dekadentyzm, ludziom szkodzi, a Bogu jest obmierzły... Kościół ma prawo od wszystkiego uwalniać i wszystko rozgrzeszać... Trzeba panować nad ciałem”⁶² – spełnia zlecenie rodzicielskiego egoizmu (oddalenie niebezpieczeństwa megalomanii), niszcząc uczucie – załatwia swoje interesy. Sienkiewiczowski świat, charakteryzujący się, jeśli zgodzić się z opinią Brzozowskiego: „wyrazistością, skończonością kształtów, form, nawet dusz, a zarazem bezwzględny brakiem jakiegokolwiek pozostającego w cieniu lub

⁵⁷ J. Zacharska nazwała *Księdza Piotra* wprost „sienkiewiczowską nowelą Tetmajera”. Zob. J. Zacharska: *Lektury młodopolskie*. Warszawa 1997, s. 47–56.

⁵⁸ Typowy opis wyglądu i obyczajów wiejskiego kapłana ma taką np. postać: „Ksiądz Grymajtis, okrągły, tłusty, rumiany staruszek, w okularach, jasny i pogodny, grał właśnie w szachy przed drugim śniadaniem”. (K. Przerwa-Tetmajer: *Zatrącenie. Romans...*, s. 131.

⁵⁹ Idem: *Końiec epopei. Waterloo...*, s. 108–113.

⁶⁰ Idem: *Ksiądz Piotr*. W: Idem: *Melancholia*. Warszawa 1899, s. 129.

⁶¹ Ibidem, s. 138–139.

⁶² K. Przerwa-Tetmajer: *Zatrącenie. Romans...*, s. 191.

półcieniu tła”⁶³ – w powieściach Tetmajera uległ przecież „korektom”, pojawiły się „cienie” i „półcienie”, zarysy tła; spoza księdza księdza Piotra czy Grymajtisa wychylają się drapieżne postacie nowych duchownych, w zacisze szlacheckiego dworku wdzierają się obyczaj „wielkiego świata”, hałaśliwe i natrętne, na interesowności oparte. Nie był w tej mierze Tetmajer szczególnie odkrywczym ani też najbardziej konsekwentnym demaskatorem – interesujące to fakty raczej jako świadectwo wyzwalania się spod presji Sienkiewiczowskiego „paradygmatu”.

Bo też był to proces, ze zdarzającymi się nawrotami „choroby”. Tetmajerowi bardzo zależało na opinii: „Chciałbym, żeby Sienkiewicz przeczytał *Otcłan*”⁶⁴. Trudno oprzeć się ciekawości: dlaczego? Przyczynę pierwszą, promocyjnej wartości takiej opinii, jako oczywistą – tylko odnotujmy. Pisarz, na to wygląda, przywiązywał dużą wagę i niemałe nadzieje na sukces „fantazji psychologicznej”. Nie bez podstaw! To wyjątkowo konsekwentny monolog, z jednolitą perspektywą i zaprezentowaniem doświadczenia terażniejszości (pisze o tym Głowiński, powoływałem się już na tę opinię), to ważny utwór w zespole tzw. powieści o „wieku nerwowym”. Wszakże aktywa *Otcłani* są liczniejsze. Najpoważniejszy to przedstawiona w tej powieści obsesja zazdrości. W każdym zdaniu, od pierwszej do ostatniej strony, główny bohater i monologista jednocześnie – poświadcza swe opętanie. Jakąs niezwykłą monomanią, która nie pozwala uwolnić od myśli o erozji uczuć i związków, rozgorączkowaniem, objawiającym w konstrukcji zdań krótkich i często niedokończonych (liczne wielokropki), często ułożonych w szereg pytań, oczywiście pozbawionych odpowiedzi, hipertrofią powtórzeń, apostrof, zaklęć... Skłonnością do analizy i autoanalizy⁶⁵, do hiperbolizacji, do komponowania przemyślnych strategii, mających prowadzić do odmiany losu; zaskakującą zmiennością skumulowanej aktywności i porażającej martwoty.

Zazdrość, czyli osobliwy rodzaj miłości, pojawia się wraz z Innym⁶⁶. W *Otcłani* będzie to Ryszard, nazwany „Lwie Serce”. Zazdrość wyzwala z czasem dopiero nienawiść; na początku jest tylko strach utraty tego, co „własne”, konfuzja związana z niską samooceną (ten Inny jest lepszy), szczególne starcie gestów wysublimowanego i zgoła prostackiego egoizmu z gestami altruizmu i szlachetności (terroryzującej szlachetności), wieńczy natomiast ten proces „wymienne” następstwo pokusy szantażu i ostatecznej

⁶³ S. Brzozowski: *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*. W: *Idem: Wczesne prace krytyczne*. Red. M. Sroka. Warszawa 1988, s.135.

⁶⁴ Cyt. za: K. Jabłońska: *Kazimierz Tetmajer...*, s. 207.

⁶⁵ Nader istotnym składnikiem owej analizy jest przekonanie, że przegrana zaczęła się od utraty szacunku, spowodowanej rezygnacją z ideowości na rzecz filisterskiej „małej” stabilizacji. Wybór ten zresztą dokonany został w imię miłości. Był to dla Tetmajera ważny dylemat; w postaci klarownego „albo-albo” spotykamy go również w opowiadaniu *Triumf* w tomie: K. Przerwa-Tetmajer: *Wrażenia*. Warszawa 1902, s. 49–90.

⁶⁶ Por. na ten temat R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 209–211.

rezygnacji (ostatnie zdania powieści brzmią: „– Kochajcie ideał miłości – on was wyrwie z każdej otchłani... Ale ja wiem, że jedna jest tylko z niej brama: rezygnacja...”⁶⁷). Otóż ta problematyka zaprezentowana przez Tetmajera w *Otchłani* jest, jak sądzę, odpowiedzią i dopełnieniem wątków ważnych w *Bez dogmatu* i w *Rodzinie Połanieckich*, ale nie dominujących. Przypomnijmy grę uczuć, korzystanie z taktycznych zabiegów, niejednokrotnie niegodziwych, w celu pognębienia konkurenta (przywłaszczyciela i uzurpatora), nie znoszący sprzeciwu autokratyzm „zazdrośnika”, czyli relacje: Płoszowski i Kromicki, Połaniecki i Maszko (także: Gątownski). Tetmajer tylko temu przygnębiającemu uczuciu poświęcił powieść, ale ustawił problem z innej pozycji: przegranego. Dla Ludwika krach uczuć (miłość Marii; imię to ma znaczenie dla sygnalizowanych tu relacji: por. Marynia Pławicka, Marie Sienkiewicz), to ostateczny upadek, zapaść, po prostu – otchłań. Owa „monografia” „złej miłości” być może miała być wyzwaniem dla sienkiewiczowskich kreacji. Nie spotkała się jednak z należnym zainteresowaniem, po latach zaś „ryczałem” lokowana jest w kręgu literatury popularnej⁶⁸ (jeśli już ktoś ją pamięta), zdecydowanie niezasłużenie. Sienkiewicz natomiast na indagacje Tetmajera tym razem nie odpowiedział.

Z perspektywy „Walki”

Ostatnią, niedokończoną powieść opublikował Tetmajer w czasopiśmie „Maski” w roku 1918 (nr 9–36 z przerwami). Utwór ten, zatytułowany *Walka*, interesujący jest z trzech przyczyn. Po pierwsze: pisany już po ostrym kryzysie psychicznym i izolacji w zakładzie psychiatrycznym, daje świadectwo stanu dyspozycji intelektualnych i artystycznych pisarza, który, jak wiadomo, zamilkł jako artysta na dwie ostatnie dekady życia. Jedną to zatem z nielicznych możliwości rozpoznania, kim był wówczas Tetmajer. Po wtóre: fakt publikacji w szczególnym czasopiśmie „Maski”⁶⁹, w roku 1918 – skłania do zastanowienia, w jakiej mierze bieżące zdarzenia literac-

⁶⁷ K. Przerwa-Tetmajer: *Otchłań. Fantazja psychologiczna...*, s. 160.

⁶⁸ Zob. *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żab ski. Wrocław 1997, s. 420–421. Pośród „brukowców” wymienia się tam *Aniola śmierci*, *Zatrącenie*, *Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem*. Nie wspomina zatem nawet autor hasła *Otchłań*, ale w innych popularnych opracowaniach wymienia się tę powieść w jednym szeregu z wyżej wymienionymi jako przykład literackiego upadku (np. J. Błoński; J. Krzyżanowski w *Przewodniku encyklopedycznym. Literatura polska w ogóle nie wymienia tego tytułu*).

⁶⁹ Szczegółowość tego czasopisma polegała na bezpośrednim sąsiedztwie utworów wyrażnie młodopolskich z tymi, które wyrażały już powojenne tendencje w literaturze. Por. *Czasopismo kulturalno-społeczne i literackie. „Maski” (1918–1919)*. Oprac. A. Z. Makowiecki. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. S. 6, T. 1: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Kraków 1979, s. 267–269.

kie, również na innym planie – polityczne, wpłynęły na kształt powieści czołowego onegdaj modernisty. A wreszcie warto przyrzeć się, jaka jest pozycja ostatniej powieści Tetmajera w niemałym szeregu jego dokonań prozatorskich.

Zaczyna się *Walka* odmiennie niż wcześniejsze powieści; trochę baśń, trochę opisów mocno liryzmem nasasyconych i jeszcze nieco egzotyki. Zdania złożone z wielu składowych o skomplikowanych wewnętrznych relacjach, konstrukcje paralelne, upodobanie do wyliczeń, nadmiar przymiotników oraz ekwilibrystyka słownikowa (okazywana licznymi neologizmami, np.: „okolisko”, „druzgi”, „zaślubowana”, „uplecie” oraz złożeniami, które upodobał sobie pisarz: „ciemnolniącozielony”, „konnojeżdźczyni”, „wodospędy”) – wszystko to powoduje, że tekst jest „gęsty”, stylizowany, bliski młodopolskim tradycjom. Pamiętajmy jednak, że stylizacja wymaga szczególnych kompetencji pisarskich, erudycji i koncentracji. Zwracam na to uwagę, ponieważ Tetmajer stylizuje i „zagęszcza” tekst w dwóch pierwszych rozdziałkach, potem już rzadko wraca do tego stylu, sięgając po tradycyjne konwencje powieści realistycznej, ale już w wersji popularnej. Pojawiają się liczne i niewyszukane dialogi, język upodobniony do wypowiedzi powszednich, charakterystyczne dla minionej epoki klisze stylistyczne, zużyte już i niewyszukane, na oznaczenie choćby wzburzenia, urody, miłości czy nienawiści. Dla przykładu: „Wysoki, siwy, stary człowiek stał osłupiały, jakby zamarty w sobie”, „Mógł ją być porwać, unieść, przepaść z nią...” bądź „I uścisk niewysłowionej słodczy skut go silniej z piersią rozkochanej dziewczyny, która wszystkie dni i noce tęsknoty utopiła weń sercem”⁷⁰. Możliwości językowej wynalazczości i komunikacyjnej skuteczności najpewniej Tetmajer już wyczerpał. Także kompozycja tej powieści raczej jest niewyszukana, początkowa liryczna i egzotyczna ekspozycja nie znajduje uzasadnienia w dalszych, zasadniczych partiach tekstu, a drobne wspomnienie na końcu pierwszej części powieści tajemniczej Teresy Frangipani, zaprezentowanej obszerniej w początkowych jej partiach, stwarza tylko pozory konstrukcji klamrowej i nie chroni kompozycji utworu przed zarzutem przypadkowości i niezborności.

Powtarza Tetmajer w ostatniej swej powieści schematy fabularne i problemy parokrotnie już spożytkowane: romans skażony mezaliansem, obrazki biernego, choć powabnego pożycia szlachty na wsi spokojnej i wesołej, przykłady znaczenia przypadku dla ludzkich losów, fatum, nieuchronność, konieczność określające dzieje bohaterów, dzieje społeczeństw, szaleństwo namiętności, by zaspokoić zmysły i szaleństwo chłopskiego gniewu, szukającego ujścia dla poczucia sprawiedliwości. Bez wątpienia w powieści „pozszywane” mamy pomysły literackie już przez autora *Legendy Tatr* wcześniej eksploatowane. Rezultat nie jest budujący.

⁷⁰ Te trzy zdania pochodzą z: K. Przerwa-Tetmajer: *Walka*. „Maski” 1918, nr 29, s. 564 i 566.

Nie oznacza to wszakże braku jakichkolwiek śladów wypowiedzenia się o współczesności. Nie jest też ten utwór wyłącznie potwierdzeniem autoteopigonizmu. Drobne przykłady wyłamywania się spod władzy artystycznej abulii jednak możemy wskazać. Analiza przyczyn społecznych napięć i projekcja wydarzeń mających nastąpić – jak sądzę – jest dalece dojrzała niż w powieściach wcześniejszych (*Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem*, *Król Andrzej*, *Gra fał*). Doświadczenia wojenne i rewolucyjne powinny odegrać tu istotną rolę. Ale wspomnienie o wojnie pojawia się tylko raz, w patetycznym, umoralniającym oświadczeniu:

Śmierć i ona, dwie straszne siostrzyce, stąpają, a grunt się gnie pod nimi. Więc czegoż szuka człowiek? Szuka ratunku, przed jedną i drugą – przeciw prawu swego istnienia i przeciw najgłębiej wrodzonemu swemu instynktowi. Jedne bóstwa rodzi śmierć, drugie wojna – jedne są zaświata, drugie ziemi, pierwsze są potrzebą tajemnicy, drugie prawem zapory.⁷¹

I zniknie bez echa. To zapowiedź powieściowych zdarzeń, które nigdy się nie ziściły. Wojna w żadnej postaci nie jest obecna w powieści⁷², która ukazała się w ostatnim roku zbrojnego koszmaru i w dodatku została zatytułowana – *Walka*. Co oznacza to ignorowanie najpoważniejszego wówczas doświadczenia?⁷³ Z jakich powodów nieobecna jest w powieści refleksja o perspektywie wydobycia się Polski na samodzielność państwową? Wyjaśnienie najprostsze to: potrzebujący gotówki pisarz zebrał wątki, schematy fabularne i standardowe, typowe dialogi, dodał partie liryczne i w ten sposób reperował budżet. Ostatnie stwierdzenie, a jestem przekonany, że jest prawdziwe, nie unieważnia wcześniejszych pytań i wątpliwości, należy do innego gatunku spraw⁷⁴.

Warto może prześledzić pokrótce ślady wojny w twórczości Tetmajera, nie dlatego, by „komentować” w ten sposób te nieliczne przywołania teraźniejszości w powieści *Walka*, lecz by zrozumieć sens tej nieobecności. Wcześniej jednak kilka faktów. Zaangażował się Tetmajer w działalność

⁷¹ Idem: *Walka. Powieść*. „Maski” 1918, nr 11, s. 209.

⁷² O obecności tematu wojennego w powieści Dwudziestolecia zob. T. Burek: *Prozatorski obraz i bilans wojny: od notatnika do epickiego ujęcia tematu*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 460–478.

⁷³ Zob. na ten temat I. Maciejewska: *Proza polska lat 1914–1918 wobec wojny światowej*. W: Eadem: *Rewolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905–1920*. Warszawa 1991, s. 156–207.

⁷⁴ Dokumentowanie starań Tetmajera o dochody jest potwierdzaniem oczywistości. Wspomnienie M. Smolarskiego jest wszakże interesujące: „samodzielność finansową zawdzięczał dochodowi z *Anioła śmierci*. Wtedy przekonał się, jak można zarabiać. I zarabiał. Przed wojną za *Koniec epopei* wypłacono mu z wydawnictwa Gebethnera i Wolffa parę tysięcy rubli srebrem, o czym mi sam wielokrotnie nadmieniał. A epopeja miała chyba trzy przedruki prasowe i honorarium za przekład.” (*Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 315).

polityczną, wspierając NKN i inicjując redakcję dwutygodnika „Praca Narodowa” (pierwszy numer ukazał się 15 czerwca 1915 i był jedynym redagowanym przez Tetmajera). Mimo problemów zdrowotnych, pogłębiającej się depresji – „Brał udział w akcjach odczytowych, mających m.in. na celu zbieranie pieniędzy dla rodzin walczących na froncie żołnierzy i wdów po legionistach.”⁷⁵ Potem bardzo aktywnie występował w obronie Spisza, Orawy i Podhala, pokazał wówczas temperament polityczny i dojrzałość w ocenie zagrożeń i szans państwa polskiego. Pisał szkice, artykuły i broszury o patriotycznych tradycjach oręża polskiego, o potrzebie heroizmu i zobowiązaniach współczesnych (*O żołnierzu polskim. 1795–1915, Na śmierć Henryka Sienkiewicza, Tradycja żołnierza polskiego*)⁷⁶. Słowem, były to wypowiedzi o charakterze wspomnieniowym, utrzymane w tonacji liryczno-sentymentalnej, publicystyczno-historyczne rozważania z wyraźnym propagandowym i edukacyjnym celem.

Ale jest też kilka utworów spisanych przez Tetmajera w czasie wojny, które mają inny wymiar oraz inną funkcję. To dopełnienie *Końca epopei*, czyli *Epilog* zatytułowany *Waterloo*, opublikowany w 1917 roku, a zamykający malowniczą, lecz w ostatnim akordzie tragiczną epokę napoleońską; trudno czytać ten utwór poza przetaczającą się wokół historią. Sceny bitewnej grozy, wielokrotnie w literaturze prezentowane i przez to skonwencjonalizowane, oswojone, niekoniecznie trzeba „uwiarygadniać” doświadczeniem obserwatora Wielkiej Wojny, językiem ówczesnej publicystyki, bo przecież mieszkający w Zakopanem Tetmajer o wojennej rzezi tylko słyszał, a w publicystyce tamtego czasu dominowała tromtadracyjna propaganda. O koszmarze wojny, każdej wojny, nie tylko napoleońskiej, zapewne doczytał się w roku 1917 odbiorca powieści *Waterloo*, bo raczej trudno uwierzyć w tamtych warunkach w lekturę estetyzującą, abstrahującą od wojennego otoczenia⁷⁷. W ekspresjonistycznym stylu, pełnym urywkowych, „rozgorączkowanych” zdań, już w pierwszym akapicie utworu, poznajemy sytuację, w jakiej znalazł się rotmistrz Zaremba:

Jakieś piekło było poza nim.

Cesarz pobity... mostu złomy i ludzi, krwawe części ciała w powietrzu... Książę Józef z wody mętnej i brudnej ramię dźwiga... z głowy jego prąd czako ułańskie zrywa – porywa – niesie precz...

Nieprzejrzane, niezgłębione śniegi...⁷⁸

⁷⁵ J. Zacharska: *Kazimierz Przerwa-Tetmajer wobec wojny*. „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 4–5, s. 22.

⁷⁶ Tego rodzaju doraźna publicystyka była wówczas dość powszechna. Por. I. Maciejewska: *Proza polska lat 1914–1918 wobec wojny światowej*..., s. 161.

⁷⁷ Bez wątpienia niezmiernie interesujące byłyby świadectwa lektury tej powieści; w jakim stopniu owo „dopełnienie” *Końca epopei* było czytane pod presją wojennego czasu, w jakim się przed nią ochroniło. Dysponujemy jednak tylko drobnymi uwagami M. Rafałowiczówny opublikowanymi w „Zdroju”.

⁷⁸ K. Przerwa-Tetmajer: *Koniec epopei. Waterloo*..., s. 569.

Podobną wojenną apokalipsę przeżywać będzie polski oficer pod Waterloo:

Ludzie i konie czynili masę. Widział Zaremba na wznak i na plecach ludzi leżących, dźwigających się na czworaku i podnoszących się prosto, widział konie zabite, pokaleczone lub zdrowe, rwące się w piekielnych podskokach, lecz nowych ludzi i nowych koni leciał zesyp, warstwa na warstwę, stojący prosto jeźdźcy ginęli pod nawałą, zdrowe konie obalały się od ciężarów, co leżało, przykrywała masa ciał ludzkich i zwierzęcych i znów ten grad okropny ludzi i koni – owe ręce z rozpaczą w górę podniesione, owe głowy koni wydobyte z krwawej, jęczącej zlepy, kwiczące jak wieprze zarzynane...⁷⁹

Owe sugestywne obrazy bitwy pod Waterloo, bez wątpienia jakże inne niż te, które znany z *Pustyni Parmeńskiej* Stendhala⁸⁰ – to jeden wymiar wojennego spustoszenia. Z innej natomiast perspektywy ów fenomen agresji i zmącenia racjonalności, jakim jest wojna – ujęty jest w powieści Tetmajera na planie historiozofii; ścierają się dążenie i ambicja geniusza z nieuchronnością procesów historycznych, zgodnie zresztą z heglowską logiką, zderzają się heroizm i małośćkowość, ale rozumiana tutaj bez niezdolnej moralizatorskiej przygany, lecz jako naturalna ludzka skłonność, jako repulsja na dyktat legendy.

Skromny jest udział opowiadań „wojennych” w zobowiązującym w końcu tytułem tomiku opowiadań: *W czas wojny*. Ten szczupły zbiór składa się w większości z dawna znanych już opowiadań i szkiców (wygląda na to, że Tetmajer raz jeszcze sprzedaje po kilkakroć publikowane teksty), ale pojawiają się dwa nowe, traktujące o skutkach wojny na los przeciwnych cywilów: *U krawca Baczakiewicza w kuchni* i *Pan Kopciuszyński*. To zdecydowanie niedocenione, właściwie nieznanie opowiadania o losie nieudaczników: znękanego nędzą krawca Baczakiewicza i wyśmiewanego powszechnie technika-rysownika Kopciuszyńskiego – postaci przypominające Gogolowskie kreacje, ale postawione w obliczu wojny i śmierci. Wojna jawi się tu jako odległa, ale przerażająca i przytłaczająca siła. Wbrew pozorom konserwuje ona stare relacje: nieudacznicy nadal poniżani, spychani w nicość przez silniejszych, skazani są na trwanie w stanie

⁷⁹ Ibidem, s. 661.

⁸⁰ Z perspektywy powieści Stendhala ocenił powieść Tetmajera S. Treugutt: *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*. Red. M. Prussak. Warszawa 1993. Pisał: „Przypomnijmy nieprzyzwoicie egzaltowany „fanatyzm” batalistyczny i historiozoficzny *Waterloo* Tetmajera (pod tym tytułem oddzielnie wydana w roku 1925 część *Końca epopei*).” (s. 104). Błędne wskazanie roku wydania powieści połączone zostało tu z bezkompromisową i okrutną oceną. Powieść Tetmajera zasługuje na bardziej przychylną i dociekliwą lekturę. Prawdopodobnie J. Wilhelmi natomiast przecenił wagę *Końca epopei* (zob. J. Wilhelmi: *Postłowie do: K. Przerwa-Tetmajer: Koniec epopei. Waterloo....*, s. 683–690), wyżej ją stawiając od *Popiołów* Żeromskiego; „egaltowany »fanatyzm« batalistyczny i historiozoficzny”, jeśli się już na taką opinię zgodzić, miał w roku publikacji powieści różnorakie uzasadnienie: sytuacją historyczną i historycznoliteracką.

zdegradowania. Ta „cywilna”, niewypowiedziana, ale trwale tocząca się „wojna”, w której dla śmiesznego, biednego i słabego nie ma pobłażania w każdym środowisku, zdaje się bardziej porażająca niż wybuchy szrapneli. I miałyby te dwa opowiadania szansę aspirować do najlepszych osiągnięć polskiej nowelistyki, gdyby nie zakończenia: patriotyczne, sentymentalne, źle motywowane i nie dające się sensownie zintegrować z opowieścią o przytłoczeniu nieszczęściem. Umierający, skrajnie wyczerpany synek krawca Baczakiewicza pisze kredą w ostatecznym geście słowo-testament: „Polska”, natomiast stale wyszydzany Kopciuszynski w śmierci doświadcza wyzwolenia: „Dumnie odetchnął – pierwszy i ostatni raz. Jeszcze jeden błysk myśli – jest równy wszystkim, którzy umarli za Polskę...”⁸¹ Można ubolewać, że „zepsute” zostały dwa cenne utwory, w zestawieniu jednak z treścią broszury *O żołnierzu polskim* i aktywnością polityczną Tetmajera w tamtym czasie te patriotyczne zwieńczenia opowiadań „wojennych” zyskują niekoniecznie banalny wymiar: oto w obliczu światowej zawieruchy sztuka musi zszarżyć wobec celu najwyższego – niepodległości.

A teraz nieco uwag na temat problematyki rewolucyjnej. Długa jest lista utworów, w których pisarz podejmował to zagadnienie; zaskakująco długa, jak na powszechne wyobrażenia o tym poecie. Na początku był poemat *Illa* i hasła romantycznego demokratyzmu tam eksponowane: „trzy stany zleją się w jeden bratni”⁸²; wielka przemiana miała dokonać się w sferze ducha i prowadzić do powstańczego czynu w imię wolności, wartości uznanej za najwyższą. Szczególnie w początkach twórczości Tetmajera rycerskie i patriotyczne tradycje mieszać się będą z rewolucyjnym planem ustanawiania nowego. Kwestie socjalne, kluczowe dla dwudziestowiecznych teorii rewolucyjnych⁸³, staną się z biegiem czasu coraz istotniejsze dla autora *Rewolucji*, ale nie dominujące. Powróćmy jednak do wyliczenia: po *Illu* był młodzieńczy artykuł wstępny do „Ogniska”, potem kilka wierszy, które złożyły się na tomiki *Hasła* i *Poezja współczesna*, z kolei dramat *Rewolucja* i jeszcze kilka powieści, w których pojawi się cień rewolucji (*Król Andrzej*, *Grafal*, *Romans Panny Opolskiej z panem Główniakiem*), zwieńczy zaś ten szereg właśnie ostatni większy utwór Tetmajera – *Walka*.

Nieprzypadkowo w 1900 roku w liście do L. Rydla dumał: „Garibaldi-czyk siedzi we mnie – ach! Gdybym mógł! Jestem coraz rewolucyjniejszy.”⁸⁴ I choć deklaracje Tetmajera trzeba odbierać *cum grano salis*, to problematyka rewolucyjna będzie raz po raz pojawiać w jego utworach. Może nie najgłośniejszym, ale powracającym i ważnym motywem tej twórczości jest krwawa „rabacja” roku 1846. Z trudem zablizniający się znak narodowego nieszczęścia, żywy ciągle w pamięci galicyjskiej szlach-

⁸¹ K. Tetmajer: *W czas wojny. Nowele*. Kraków 1916, s. 21 i 40.

⁸² K. Przerwa: *Illa*. Kraków 1886, s. 29.

⁸³ Por. H. Arendt: *O rewolucji*. Przeł. M. Godyń. Kraków 1991.

⁸⁴ List K. Tetmajera do L. Rydla [b.d.] [1900]; w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 8906 II.

ty, szczególnie w czas narodzin ruchu ludowego – jest ostrzeżeniem, wyrazem przekonania o nieuchronności wyrównania krzywd. W księdzu Piotrze wyzwała raczej potrzebę ekspiacji:

Mój ojciec, mój dziad, mój pradziad, wszyscy Zalańscy za takie same i podobne rzeczy swoich Sobków buch w pysk! Dlatego mi mój chłopak przed pierwszą bitwą uciekł, dlatego w czterdziestym szóstym mego brata stryjecznego Stanisława jego własny lokaj za nogę z konia ściągnął, a potem go chłopci tak zasiekli, że go poznać nie można było.⁸⁵

To rodzaj „bolesnego wspomnienia”, skłaniającego do postrzegania historii w kategoriach wyrównywania rachunków, nie zaś refleksja ideologiczna o oczekiwaniach zbudowania nowej rzeczywistości społecznej, która polegać miałaby nie na zamianie ról: biednych z bogatymi, rządzących z rządzonymi, ale na usunięciu zniewalającej nędzy. Agresja wyzwała agresję, manipulacja prowadzi do kontrmanipulacji, tak jak rewolucja do kontrrewolucji, w której zabójcy tyranów sami stają się tyranami, taką prawdę, dziś już oczywistą, przed stu laty obecną przede wszystkim w myśli konserwatywno-prawicowej, odkrywamy w Tetmajerowskich powieściach. Najwyraźniej w *Królu Andrzeju* i *Grze fal*. Akcja, rozgrywająca się na terytorium Południowej Słowiańszczyzny, pozwalała uniknąć respektowania konkretnego historycznego i stwarzała warunki skonstruowania modelu polityczno-rewolucyjnych współzależności, przymusów, słowem – mechanizmu gry politycznej. Pocziwa i nieudolna monarchia, „rdzewiejąca” od środka i skutecznie destruowana przez socjalistę, Marka Ślawicza, w końcu upada. Ale tuż za ideowym obrońcą sprawiedliwości społecznej skrywa się kandydat na dyktatora, kapitan Polan. I on przejmuje władzę. Dalsze wydarzenia opowiedziane w powieści: wojna, zamachy stanu, kontrrewolucja – to już tylko pokaz manipulatorskiej polityki; gry, z personalnej perspektywy, ambicji, megalomanii, co w sumie składa się na chorobę posiadania władzy za wszelką cenę oraz, z perspektywy procesów społeczno-politycznych, pewnych nieuchronnych konieczności⁸⁶.

To model, powróćmy jednakże do polskich „zapustów”. W *Romansie panny Opolskiej* w dzień wigilijny rzucają na pański stół zwłoki chłopskie zdesperowani wieśniacy, w *Walce* na corocznym balu hrabiego na „krwawe zapusty” przyszła gromada okolicznych chłopów, jakby upiory, zgodnie

⁸⁵ K. Przerwa-Tetmajer: *Ksiądz Piotr...*, s. 125. Warto może zauważyć, iż publikowany pod koniec 1895 roku w czasopiśmie i w roku następnym w postaci wydania osobnego *Ksiądz Piotr* ukazał się w pięćdziesiątą rocznicę „rabacji” i że opublikowano wówczas szereg historyczno-popularnych i literackich prac na ten temat. Tetmajer wpisywał się więc tutaj w tradycję usprawiedliwiania chłopskich rzezi. Por. F. Ziejka: *W kręgu mitów polskich*. Kraków 1977, rozdz. *Skrwawiona sukmana*, s. 135–136.

⁸⁶ Sygnalizuje te problemy w owych dwóch powieściach Tetmajera J. Lorentowicz, doceni nawet – jak pisze – „niektóre wyborne konstrukcje *Króla Andrzeja*” (J. Lorentowicz: *Młoda Polska*. T. 3. Warszawa 1909, s. 63).

zresztą z historyczną prawdą⁸⁷, pojawiały się w czas uroczysty, w czas zabawy. Zapewne sugestywność scen z *Wesela* (scena 27, akt I i scena 15, akt II) spowodowała, że owo zdarzenie „skrwawionej sukmany” i zabawiających się „panów” stało się pewnym obyczajem prezentowania „rabacji”, narzuconym wyobraźni⁸⁸, ale również wizualne, nie tylko polityczne walory takiego rozwiązania miały też pewnie swoje znaczenie.

W *Romansie* dramatyczna scena „wigilijna”, poza przypomnieniem cienia Jakuba Szeli, zyskuje dwuznaczny wymiar wskutek osobliwego „komentarza”: wizerunku socjalistów, głównie żydowskiego pochodzenia, manipulatorów i demagogów, toczących cynicznie polityczną grę, oraz obrazu prawego przywódcy chłopskiego, rozsądnego, ale i zdeterminowanego Macieja Bruzdy, który gotów jest ponosić odpowiedzialność za swe czyny. I taką też ambiwalentną postać ma chłopska rewolta w *Romansie panny Opolskiej*: między statusem bezmyślnego narzędzia przebiegłych agitatorów a pozyskującą świadomość polityczną chłopską społecznością, która staje się powoli „podmiotem” zdarzeń. Wszakże w tej „ferdydurkicznej” powieści rozwiązanie dylematu nie mogło być do końca poważne: powtórzona scena „rabacyjna”, spalenie dworu Kresowice, ukaranie jego zarządcy, Raźnickiego, ma postać „krwawych zapustów” na opak, prześmiewczego i – także – gorzkiego ujęcia chłopskiej rewolty. Oto fakt spalenia włości w Kresowicach przynosi raczej korzyści niż krzywdy i straty; była właścicielka, hrabina Opolska, dzięki trosce chłopów korzystnie sprzedała majątek, nowy nabywca, „krwiopijca” Blauman-Dławikowski, dzięki parcelacji odzyska pieniądze, chłopci nabędą ziemię, a sprawcę chłopskich nieszczęść potraktowano jakże inaczej niż w roku 1846. Otóż miast krwawej zemsty „baby wiejskie poczęły go prac”⁸⁹.

W ostatniej natomiast powieści Tetmajera scena zbrojnego dochodzenia chłopskiej krzywdy zaczyna się... maskaradą. Na dorocznym balu „starego hrabiego” pojawia się: „tłum chłopów i kobiet wiejskich odświeżnie krasno ubranych i liczna wiejska muzyka, kilkadziesiąt ludzi”⁹⁰, który ochoczo ruszy w tany. Dalej już scenariusz zdarzeń będzie pozbawiony niespodzianek: chłopci przyszli dokonać pogromu i cel zrealizowali. Wyraźna teatralizacja tej sceny dowodzi dwóch zjawisk: mit „rabacyjny”⁹¹, do niedawna jeszcze współkształtujący galicyjską politykę, osłabł i utracił moc groźnego memento; naturalistyczna poetyka opisu krwawych rzezi straciła na atrakcyjności i niezbędne były nowe „atrakcje”. Ciągłe bowiem Tetmajer wahał się między poważną refleksją o naturze polityki, istocie rewolucji a strategią

⁸⁷ Chłopska akcja rozpoczęła się w drugiej połowie lutego 46 roku, a więc w czas karnawału, i stąd nazwano ją „krwawymi zapustami”.

⁸⁸ F. Ziejka wskazuje przykłady wiersza Z. Kaczkowskiego pt. *Domek rodzinny* oraz powieści J. Rogosza pt. *Dla idei*, gdzie na gruzach szlacheckich dworów odbywa się chłopska uczta.

⁸⁹ K. Tetmajer: *Romans panny Opolskiej. Anegdota*. Warszawa [b.r.w.], s. 180.

⁹⁰ K. Przerwa-Tetmajer: *Walka. Powieść*. „Maski” 1918, nr 29.

⁹¹ Termin F. Ziejki: *W kręgu mitów polskich...*, s. 122.

podobania się czytelnikom, między mową na serio i wprost a dystansem ironisty, prześmiewcy, satyryka. O jeszcze jednym wątku warto tu wspomnieć: oto na arenie pojawiają się robotnicy, świadomi swej klasowej odrębności, „zaczejani”, by wykorzystać dogodny moment, świadomi swej wzrastającej potęgi i nienawidzący kapitału. Zdolni wykorzystać chłopską zawieruchę, by przejąć władzę. Rewolucja jawi się jako szaleństwo tłumu bądź zaplanowana i bezkompromisowa akcja dokonywana przez politycznych graczy (problem ich ideowości czy interesowności schodzi w tym wypadku na drugi plan).

Opublikowana tylko w czasopiśmie powieść Tetmajera niczego nie zamyka, niczego też nie sumuje. Uznałem, że to z jej perspektywy warto się przyjrzeć kilku wybranym motywom i problemom tkwiącym w powieściach autora *Na Skalnym Podhalu*. Zależało mi też, po prostu, na przedstawieniu tego utworu nie wymienianego nawet z tytułu w omówieniach twórczości bohatera tej książki.

„Ferdydurkiczna” powieść?

Miał 47 lat i stał się już prawie klasykiem, był „poetą pokolenia” i autorem *Na Skalnym Podhalu*, stale reprezentowany na witrynach księgarń przynajmniej kilkoma tomikami, a to poezji, a to prozy, właśnie obchodził, bo rzecz dzieje się w roku 1912, uroczystości 25-lecia pisarskiej pracy. Zbiorowa fotografia uczestników bankietu jubileuszowego, którzy zebrali się w Sali Malinowej hotelu Bristol pokazuje blisko setkę najszacowniejszego towarzystwa: księżniczki i hrabiny, poważni redaktorzy czasopism i najprzedniejsi literaci. A pośrodku nich – Kazimierz Przerwa-Tetmajer⁹². I w tymże 1912 roku publikuje *Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem*, na wstępie już kwalifikując genologicznie utwór nieszczególnie poważnie; powie o nim: anegdota. Krytyka jest skonsternowana: jak pogodzić tę kapryśną historię o głupocie z wysoką rangą twórcy choćby dopiero co zaprezentowanej dylogii – *Legenda Tatr*.

A. Grzymała-Siedlecki napisze blisko trzydziestostronicowe studium, by jakoś obronić powagę pisarza, tego, który „wbijał jakby nowy słup pochodzą literatury polskiej”⁹³; tytuł odsłoni strategię przyjętą przez krytyka – *Poza Romansem panny Opolskiej*. Z solennością godną profesora Pimki krytyk konstatawał, że przecież dzieje dziwaczного romansu naturalnie „są tylko pozorem, poza którym intencja utworu przeprowadzić chciała daleko

⁹² Zob. opracowanie bezimiennie pt. *Dwudziestopięciolecie Kazimierza Tetmajera*. W: *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 268–273. Tam również reprodukcja fotografii, s. 416.

⁹³ A. Grzymała-Siedlecki: *Poza Romansem panny Opolskiej*. „Museion” 1913, z. 4, s. 23–38; 1913, z. 5, s. 20–32. Cytat pochodzi z: „Museion” 1913, z. 4, s. 23.

szersze i daleko ściślej z życiem Polski zespolone zagadnienie”⁹⁴. Po czym dowodzi agitacyjnie ludowego charakteru powieści, wskazuje prawdziwe, jego zadaniem, przesłanki antagonizmu dworu z wsią, czyli ekonomiczny konflikt między mało- i wielkorolnymi, a ostatecznie tłumaczy sentyment Tetmajera dla chłopów, którzy ochronić i przenieść mają do współczesności dawne tradycje oraz stać się winni rzecznikami patriotyzmu. Przemieszcza zatem zainteresowanie z powieści w regiony socjologii, ekonomii i polityki. Mówi obok *Romansu panny Opolskiej z panem Główniakiem* i w ten sposób stara się nie uszczknąć nic z wielkości pisarza. Zgoła najprościej poradzili sobie z powieścią krytycy, którzy – jak J. Flach – zauważyli, że dominuje w niej „pospolita złośliwość, godna pseudohumorystycznego świstka gazeciarskiego, ale niegodna poety”⁹⁵, bądź też jak H. Galle, który dostrzegał z kolei, iż „w kałuży przegląda się słońce, słońce wielkiego talentu”⁹⁶. Wyroki zapadły, *causa finita*.

Być może dopiero po lekturze *Ferdydurke* Gombrowicza klarowne okazać się mogły zagadnienia „formy”, ciała, niedojrzałości czy przewrotnej gry z obowiązującymi powieściowymi schematami, które odnajdujemy w *Romansie Panny Opolskiej z panem Główniakiem*. Zjawisko odnotował K. Wyka, a odpowiedni cytat przywołany już został na wstępie tego rozdziału; wszechobecną w powieści Tetmajera kpinę „ze schematów powieści popularnej” i „melodramatycznych węzłów” – określił Wyka jako „ferdydurkiczną”. Za „znakomite” i właśnie, powtórzę, „ferdydurkiczne” uznał zakończenie powieści. Bo też istotnie zwieńczenie *Romansu panny Opolskiej* przypomina słynne: „Koniec i bomba // A kto czytał, ten trąba! // W. G.” Ostatni, króciutki rozdział powieści Tetmajera nosi tytuł: *Zakończenie anegdota* i jest podwójnie zwieńczony. Po pierwsze: prostą rymówką, stanowiącą „komentarz” do losu bohaterki, który brzmi: „Czegoś chciała to dostała // a tyroz sy ni dumoj.” Po drugie: informacją sygnowaną – „Od autora”, komplikującą, co znamy z twórczości Gombrowicza m.in., relacje komunikacyjne nadawcy i zamykającą niejako w szyderczy nawias całą opowiedzianą historię niemądrego, acz pięknego, nauczyciela ludowego. Ponieważ *Romans panny Opolskiej* jest raczej trudno dostępny, zacytuję to „autorskie wyznanie”:

Kochany Główniaku! Kiedy skończyłem twoją korektę, widzę, że jesteś niekonsekwentny – nie jesteś jednakowo głupi, ale jesteś coraz głupszy i, o ile to możliwe na tym świecie, bodaj że za głupi. Jakie to szczęście, że wraz ze swoją amantką, panną Opolską, jesteście tylko anegdotą.⁹⁷

⁹⁴ Idem: *Poza Romansem panny Opolskiej...*, s. 23.

⁹⁵ J. Flach [rec. powieści K. Przerwy-Tetmajera: *Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem. Anegdota*]. „Przegląd Polski” 1912, T. 183, s. 100.

⁹⁶ H. Galle [rec. powieści K. Przerwy-Tetmajera: *Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem. Anegdota*]. „Książka” 1912, nr 5, s. 226.

⁹⁷ K. Przerwa-Tetmajer: *Romans panny Opolskiej. Anegdota...*, s. 184.

Obyczaj „obniżania” był czymś nieoczekiwanym w okresie, gdy od literatury żądano powszechnie „podwyższania”: dali temu wyraz recenzenci powieści Tetmajera, niezmiennie doradzano poecie: „Wyżej Kaziu! Nie zniżaj lotu...” Bez ryzyka pomyłki możemy więc uznać, że to przekorna i złośliwa reakcja na owe oczekiwania i żądania (por. *casus* Gombrowicza!). Anegdotą tedy w „himalaistów” literatury polskiej! Warto także zauważyć wątek autotematyczny powyższego „adresu” do Główniaka. „Korekta” ma tutaj dwojakie znaczenie: wskazuje na zabiegi modyfikujące postać, prowadzące głównie do ujednoznacznienia i skarykaturowania „pana Główniaka”; odsyła do czynności edytorskich i w ten sposób „Główniak” zmienia swój status, ontologiczny wymiar: staje się „książką”. Może to skromna (objętościowo) refleksja autotematyczna, ale w swej kapryśności interesująca.

A co się właściwie zdarzyło w tym finale powieści? Panna Opolska, bogata dziedziczka, przyjeżdża stęskniona do byłego kochanka, Jana Główniaka, którego ożeniła z Kasią, z domu Mętusówną. I natychmiast przystępuje do gry w „durnia” z „ponem” Kopytko, z „ponem” Kukulką oraz nieco pomieszanymi małżonkami⁹⁸. Groteskowość tej sceny, wymieszanie stylów (wyszukany list Opolskiej i niewyszukane oznajmienie Kasi: „ino dom w pysk Jantosi, bo się prosie skalicyto”), jakości (nieprzypadkowo redaktor „Przeglądu Polskiego” ubolewał, że i uznany poeta napisał „pseudohumorystyczny świstek gazeciarski”) i fabuły (nieoczekiwana faza „romansu” i obrazek obyczajowy powszedniego dnia głębokiej prowincji) – tak zaskakująca nasze wyobrażenia o twórczości Tetmajera, nie jest wszakże zjawiskiem izolowanym w polskiej literaturze na początku drugiej dekady XX wieku. To kolejny dowód estetycznej rewolty tamtego czasu, której na imię groteska⁹⁹.

Powróćmy wszakże do związków *Romansu z Ferdynardem*. Zależności genetycznych, obawiam się, nie uda się ustalić inaczej niż na poziomie hipotezy i gdybania¹⁰⁰. Ale czyż nie jest zastanawiające, że Kasia, młoda i ho-

⁹⁸ Oczywiście, ta gra w karty przywołuje w pamięci słynne „Cztery piki skurczybyki!” Babci Eugenii w *Tangu* Mrożka. Istnieje nawet kilka podobieństw: tak samo niechlujnie zastawiony stół, zaangażowanie licytujących i paradoksalność samej sytuacji, dziwaczny zbiór uczestników gry. Nie sugeruję intertekstualnych relacji, tym bardziej przejęcia pomysłu Tetmajera; to banalny przykład jak trudno wymyślić coś naprawdę nowego.

⁹⁹ Zob. na ten temat K. Kłosiński: *Wokół „Historii Maniaków”*. Stylizacja. Brzydota. Groteska. Kraków 1992. Autor tego świetnego studium pominął jednakże powieść Tetmajera. Także R. Nycz nie zauważył *Romansu panny Opolskiej*; por. R. Nycz: *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*. W: Idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie...*, s. 227–261. W. Bolecki z kolei w rozległym artykule *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne* (W: Idem: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze XX wieku*. Warszawa 1991) odnotowuje tylko z tytułu dwa utwory Tetmajera: *Sfinks* (s. 118) i *Na Skalnym Podhalu* (s. 140), czyli nie te najbardziej reprezentatywne dla całej sprawy.

¹⁰⁰ Odnotujmy jednak publikację *Romansu panny Opolskiej* w roku 1925 w popularnej „Bibliotece Groszowej” oraz fakt adaptacji filmowej tej powieści zrealizowanej przez

za wiejska dziewczyna, kochanka, a potem żona głównego bohatera nosi nazwisko Miętusówna? Czy nie skłania do namysłu fakt, że to Franciszek, kamerdyner w majątku Kresowice, bodaj w sposób najbardziej stanowczy narzuca „formę”? Np. w scenie, gdy niepewny siebie i stropiony Główniak udaje się złożyć imieninowe życzenia panu na Kresowicach:

– Dokądże to pan profesor? – zapytał przebijając spojrzeniem na wskroś Główniaka.

– Myśmy już wieszowali – odpowiedział dumnie lokaj.

Główniak nie wiedział, czy go rznąć w pysk, czy się zabrać i wynieść.

Wybrał to drugie.¹⁰¹

To „rznienie w pysk” wielokrotnie w powieści Tetmajera jest praktykowane, wyzwalając poniekąd cielesność i nieodłączny z nim – seks. Np.: wbrew obyczajowym normom i zdrowemu rozsądkowi panna Opolska podąża nocną porą do chaty Główniaka (kompleks fornała) i tam zastaje śpiącą „brzuchem na dół” wiejską dziewczę; ciało kresowickiej panny spotkało się z ciałem Kasi Miętusówny, a nawet to drugie „ciało” doznało boleśnie tego pierwszego: „Wyciena mie fest!”¹⁰² Przyczyną całego tego wydarzenia jest piękny jak Adonis (atrybucja ucieleśnienia i estetyzacji) Główniak, którego wszakże właściwy wymiar wyznaczony został przez sygnujący trywialność i cielesność kawał „nadkrojonej kielbasy”, leżącej nieopodal drzemiącego (zamyślnego?) nauczyciela. „Grzeszna” zmysłowość i fascynacja „silnym, foremnym, męskim” ciałem Główniaka, tym razem występującego w roli lokaja, nie osłabnie i w Jarmolinie:

Było to coś dziwnego i niewytłumaczonego, bo do Jarmolina przyjeżdżała szlachta okoliczna, chłopaki rasowe i przystojne, przyjeżdżali wojskowi w ładnych mundurach, jednak Helena korzystała z każdej sposobności, aby chwycić w oczy Główniaka w obcisłym fraku granatowym z pozłacanymi guzikami, gdy roznosił herbatę lub lody po wielkim jarmolińskim salonie. Jakoby urok jakiś na nią padł.¹⁰³

Nowoczesność, którą swym niekonwencjonalnym zachowaniem promuje Helena Opolska (prawo do seksualnej swobody skomentuje: „Mądre i nowoczesne zdanie. Masz pan łatwość i swobodę poglądów”¹⁰⁴), zderzy się z zabytkowym i w pełni anachronicznym przywiązaniem do tradycji, której reprezentantami będą ojciec Heleny i okoliczni ziemianie z Rażnickim na czele. Zetkniemy się również ze znanymi z *Ferdydurke* „hopami” (Główniak orzeknie: „Mam hopy i na ideje gwizdom”), „mówiącymi” na-

W. Lenczewskiego w roku 1928. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że Gombrowicz *Romans panny Opolskiej z panem Głównikiem* jednak znał.

¹⁰¹ K. Przerwa-Tetmajer: *Romans panny Opolskiej. Anegdota...*, s. 8.

¹⁰² Ibidem, s. 12.

¹⁰³ Ibidem, s. 100–101.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 181.

zwiskami (Helena Opolska (o-Polska), Główniak (Główny, Gówny), panna Rapciszewska, ksiądz Stangrecik, Raźnicki z Poręcina, Strzała-Studziański, adwokat Pyszc, Marcin Zakrzos, oczywiście F. Weshman i Blauman-Dławidłowski), a także zabiegami stylistycznymi, które – choć nieporównanie skromniejsze ilościowo i jakościowo – zaskakująco zbieżne są z zabiegami Gombrowicza. Ot, choćby w zdaniu, w którym odnotujemy zbiór stylistycznych figur – wyliczenie, zeugmę, metonimię, rytmizację, paronomazję¹⁰⁵:

„Dureń”, organista, żandarm, Kasia w interesującym stanie, pysk Antosi, skałeczne prosię, salceson i pośród tego Główniak, obezwładniły ją zupełnie.¹⁰⁶

Nie od rzeczy też będzie zauważyć funkcjonalne podobieństwo, na pierwszy rzut oka zgoła różnych, tytułów. Mam na myśli efekt zaskoczenia i sprowokowania czytelnika. Krótki tytuł Gombrowicza uderza niezwykłością i tajemniczością, rozległy nagłówek Tetmajera „odsyła” do zasobów literatury trywialnej, do „schodów kuchennych” i tylko komplikuje sprawę – to niepokojące i drażniące nazwisko Główniak oraz podtytuł *Anegdota*¹⁰⁷. Tytuł Tetmajera, choć w inny sposób, niż to uczynił dwadzieścia lat później Gombrowicz, szydzi ze standardów obowiązujących w tej mierze, wytwarza napięcie w spotkaniu z czytelnikiem (co potwierdzają recenzje).

Jaką tedy rolę wyznaczyć *Romansowi panny Opolskiej z panem Głównikiem*? Skoro nie można wskazać twardych, genetycznych faktów w relacji do *Ferdydurke*, warto dostrzec ewolucję prozy Tetmajera, której początki (*Anioł śmierci*, *Zatrącenie*, *Otchłań*) są ściśle związane z modernistyczną preferencją narracji personalnej, wykorzystaniem różnego typu monologów, w tym wewnętrznego, ingrediencją tzw. żywiołu lirycznego, „dekompozycją” fabuły układającej się w zespół scen, kluczowymi dla epoki tematami: artyści¹⁰⁸ i „chorej miłości”. I jeszcze, równie reprezentatywna dla powieści przełomu wieków, skłonność do flirtu z literaturą popularną, sensacyjną i romansową, z ducha Rodziewiczówny i Mniszkówny. Widać wyraźnie, jak wyłamuje się Tetmajer spod władzy tego stylu, jak coraz usilniej dochodzi do głosu satyryczne postrzeganie rzeczywistości, które przekształca się w *Romansie* już w groteskę. I tylko pozornie mąci tę klarowność fakt, że przecież o wizerunku Tetmajera prozaika decydują „rzeczy górskie”, czyli *Na Skalnym Podhalu* i *Legenda Tatr*, że nie można pomi-

¹⁰⁵ Na temat „mówiących” nazwisk oraz „potęgi i potencji” stylistycznej Gombrowicza zob.: J. Paszek, F. Mazurkiewicz: *PrzeczyTacie „Ferdydurke”*. Katowice 1998.

¹⁰⁶ K. Przerwa-Tetmajer: *Romans panny Opolskiej. Anegdota...*, s. 184.

¹⁰⁷ Należy jednak odnotować, że w drugim i następnych wydaniach Tetmajer skrócił tytuł, pozostawiając go w „komercyjnej” postaci: *Romans panny Opolskiej*.

¹⁰⁸ Pominąłem w tych rozważaniach zagadnienia artysty i artyzmu w powieściach Tetmajera; problem przedstawił A. Z. Makowiecki: *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971.

nać w tym wyliczeniu mniej znanej, ale w sumie bardzo istotnej pasji politycznej, która się realizowała w powieściach współczesnych (*Król Andrzej* i *Gra fał*) oraz historycznych (*Koniec epopei* i *Waterloo*). Powieści Tetmajera – i to jest może najciekawsze zjawisko – podejrzewane o epigonizm i lekceważone, zwłaszcza po latach, gdy zatarła się pamięć ich znacznej popularności, a brak wznowień (oczywiście, nie licząc *Na Skalnym Podhalu*, *Legendy Tatr* i *Końca epopei*) powodował ograniczoną ich znajomość – stanowią wzorcowe wręcz świadectwo wszelkich tendencji i ewolucji, które notujemy w prozie Młodej Polski. Podobnie jak w poezji, tak i w powieściach zręcznie i elastycznie potrafił Tetmajer wykorzystać wszelkie „niższe” pozostające „do zagospodarowania” – to przykład skutecznej akomodacji.

VI. Przypadki tekstologiczne

Wstępne uwagi

Pośród czołowych pisarzy Młodej Polski niewielu już pozostało tak konsekwentnie zapomnianych, pominiętych przez naukowe edytorstwo, jak właśnie Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Dość powiedzieć, że jedyne obszerne wydanie poezji¹ ma charakter wydania popularnego i jest powtórzeniem, z drobnymi korektami, czterotomowej publikacji Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Warszawie z roku 1924². Podobny status ma publikowany wielokrotnie w ostatnim półwieczu tom *Na Skalnym Podhalu* (ze wstępem A. Łempickiej i w opracowaniu R. Hennela). W wyborze, ale w ujęciu popularnonaukowym i opracowaniu J. Kolbuszewskiego, ukazał się ów cykl w serii Biblioteki Narodowej. Publikacje *Legendy Tatr* i *Końca epopei* mają status wydań popularnych. Pozostała, w sporej części mniej znacząca artystycznie, ale licząca kilkadziesiąt („Nowy Korbud” rejestruje 66 pozycji) tomów i tomików twórczość nie zainteresowała wydawców po roku 1945. A coraz trudniejszy jest dostęp do pierwodruków (najłatwiej jeszcze dotrzeć do powieści w wydaniu „Biblioteki Groszowej” z lat 1925–1927), los więc tekstów, które mogłyby stanowić podstawę wydań krytycznych, rodzi obawy na przyszłość.

Zaprezentowane tutaj „przypadki tekstologiczne” są, oczywiście, drobnym tylko fragmentem problemów, które przyjdzie rozwiązywać – miejmy nadzieję – przyszłym edytorom twórczości Kazimierza Tetmajera. Dowodzą one, jak wątpliwe mogą być interpretacyjne wysiłki bez solidnej podstawy tekstologicznych ustaleń. Przedstawione poniżej „próby” i „przypadki” uświadamiają też skalę prac, które trzeba wykonać.

¹ K. Przerwa-Tetmajer: *Poezje*. Warszawa 1980.

² Zob. *Nota wydawnicza* T. Jodełki-Burzeckiego w: K. Przerwa-Tetmajer: *Poezje*..., s. 1169–1171.

Moderowanie „Poezji Serii I” i „II”

Niezwykle istotnym dowodem elastycznego modelowania tomików poetyckich tak, by narzucić własny projekt twórczości i jednocześnie wkomponować się w oczekiwania czytelników, są oczywiście zmiany, jakie poczynił Tetmajer w drugim i kolejnych wydaniach *Poezji Serii I* i *Serii II*. Odnótował ten fakt już J. Krzyżanowski³, jednakże mam wątpliwości zarówno co do rachunków, jak i interpretacji przyczyn decyzji poety. Zaczniemy od buchalterii: w pierwodruku *Serii I* doliczyłem się 73 wierszy (Krzyżanowski: 77), z czego 38 zachowało miejsce w kolejnych wydaniach, 16 (według Krzyżanowskiego: 14) przeniósł poeta do *Serii II*, 8 utworów znalazło się w tomiku *Hasta* (1901), natomiast 11 wierszy skazanych zostało na zapomnienie (zdaniem Krzyżanowskiego: 21). Dopełnił natomiast tomik w wydaniu z roku 1900 i późniejszych 60 wierszami, które w oczywisty sposób zmieniały jego postać. Czyniły go jednolitym i dojrzałym. Kategoryczna teza Krzyżanowskiego, że w 1891 roku Tetmajer opublikował szereg wierszy słabych, o których chciałby szybko zapomnieć – daje się obronić, aczkolwiek zastanawiać musi skromna w końcu liczba (11) utworów skazanych na niepamięć. Poeta nie zlekceważył i nie wyeliminował wierszy o treściach społecznych oraz tych podyktowanych konkretnym zdarzeniem bądź okolicznościowym „bodźcem” (8 utworów), lecz pomieścił je w tomiku *Hasta*. Owe treści, po prostu, nie pasowały do nowej koncepcji *Serii I*.

Pojawiają się w związku z tymi transfiguracjami *Serii I* trzy pytania: 1. Jakie „słabości” okazywały wiersze odrzucone? 2. Co wносиły utwory nowe, dodane w wydaniu drugim i kolejnych (można też pewnie zasadnie zapytać: czy 60 wierszy dodano do 38, czy na odwrót!)? 3. Z jakiej przyczyny poeta wyprowadził 16 wierszy do *Serii II*, co je łączy, jak integrują się w nowym otoczeniu? Najprościej odpowiedzieć na pierwsze pytanie: wtórność (czytaj: za Asnykiem) wierszy takich, jak *Po pokoleniach idą pokolenia* i ich wybitnie retoryczny charakter czy też wierszowana publicystyka tekstu *Przy ludzkiej doli jak dola mała lekka!*... – zasługiwały tylko na „wycięcie”. Zauważyć wszakże przy okazji wypada, iż źródła poezji Tetmajera są wyraźnie retoryczne i jego dojrzałą twórczość interpretować możemy jako formy przełamывania retoryczności oraz poszukiwania nowych postaci poetyckiej dykcji. Znakomitą większość swych utworów publikował Tetmajer po wielokroć, często w różnych konfiguracjach, był „gospodarzem” skrętnym i zapobiegliwym (por. np. – by sięgnąć do innego gatunku – wydania nowelistyki). Czasem – że tak powiem – po wielkopańsku krytyczny wobec swej twórczości, ale prawie wyłącznie prywatnie, w li-

³ J. Krzyżanowski: *Wstęp* do: K. Tetmajer: *Poezje wybrane*. BN I 123. Wrocław 1968, s. XVIII.

stach, potrafił swego dorobku bronić z niezwykłą energią (por. rozdział: *Figlarz – satyryk – kłótnik*), przemieszczał, dopełniał, publikował w postaci kilkustronicowych broszurek, niejednokrotnie w wersji odbitek, w wyjątkowych zupełnie wypadkach nie czynił starań o wznowienie, skazywał na zapomnienie. Bywało, iż w nowym otoczeniu próbował „obronić” utwór o wątpliwej wartości. Może przyczyną był brak dystansu do swego dorobku, może próbował – nazwę rzecz po imieniu – wydusić dodatkowe tantiemy, których stale tak bardzo mu brakowało, a może to głównie osobliwy pietyzm do każdego zapisanego przez siebie słowa, wiedza, że za każdym z nich kryje się trud potyczki z oporną materią języka, niepowtarzalność psychicznej koncentracji, mgnienie, chwila, która nie powróci. Słowem – być może w planie takiego twórcy, jakim był Tetmajer, nawet najbłahsza ze strof ma swoją historię i stąd niechęć do ich wyrzucania.

Losy *Serii I*, kształt jej drugiego wydania – to efekt splotu przyczyn wyżej sygnalizowanych. To jednakże również „pokaz” nowych możliwości twórczych poety około roku 1900. Wymownie ten stan rzeczy „ilustruje” zespół wierszy zasilających drugie wydanie; różnorodność perspektywy oraz miar wiersza, jego tempa i konstrukcji (*Czardasz, Fragment z dramatu*), dojrzałość wyrażona w słowach prostych, a bezpretensjonalnych (*Gdybym mógł sobie wybrać...*), w końcu tendencja, którą wyraził Wyka, mając na myśli *Serię II*: „Coraz mniej dyskursywnych skarg, coraz więcej roztopienia wyników uczuciowych tych skarg – beznadziejności, tęsknoty, w ciągach obrazów o jednolitej tonacji uczuciowej”⁴ (por. np. *Pejzaż*). Warto przyjrzeć się choćby fragmentowi kompozycji tomiku, by rozpoznać strategię weń wpisaną; oto rozpoczyna go, niejako dowodząc swego „pierwszoseryjnego” rodowodu, wiersz *Przeżytym*, ważny jako świadectwo ideowych perypetii, pośledni artystycznie; kolejnych 12 wierszy – to jakże inna propozycja artystyczna tekstów dodanych w 1900 roku; i po tej „implantacji” pojawia się kilkanaście wierszy „starych”, inicjuje je sześciowers – *Ludzie miotają się, dręczą, cierpią...* Owe wiersze pochodzące z wydania pierwszego sygnują *Serię I*, przypominają o początkach i może też, w pewnym sensie, ludzą, ale o randze i jakości tomiku decyduje nowych 60 utworów. Różnica jakości uderzająca! Owe „implanty” mają postać trzech szeregów złożonych z kilkunastu wierszy, wińczy zaś tomik publikowany wówczas po raz pierwszy poemat *Nowina*. Oto transplantowane „organy” przejmują podstawowe funkcje „organizmu”, to one decydują o żywotności nowej *Serii I*. Tedy traktowanie wersji *Serii I* w wydaniu drugim i następnych (także w wydaniu zbiorowym z lat 1923–1924 i w wydaniu *Poezji* w roku 1980, a więc nam z reguły dostępnych) za inicjacje poetyckie Tetmajera⁵ należy uznać za mistyfikację, która jest zresztą dobrym prawem artysty.

⁴ K. Wyka: *Rola Tetmajera*, „Gazeta Polska” 1937, nr 97.

⁵ Słusznie przestrzegał Krzyżanowski: „Rzecz w tym, iż krytycy literaccy, którzy zajmowali się Tetmajerem, dorobek liryczny poety znali z kolejnych *Serii* jego *Poezji*, i to w ich wznowieniach” (*Wstęp...*, s. XVIII).

Powody natomiast przesunięcia 16 wierszy do *Serii II* są nader proste: w roku 1894 Tetmajer starał się zaprezentować czytelnikowi ofertę poetycką możliwie najlepszą i dlatego „wyluskał” z *Serii I* utwory, które cenił i które dopełniały tematyczne zgrupowania: pesymistyczno-katastroficzne (*Zwątpienie*, *Pamięć to cmentarz*), kulturowych reminiscencji (*Salomon i Sulamitka*, *Kwiat symboliczny*), wątki miłosne (*Byłbym cię oddał...*, *Filozofia miłości*) czy wreszcie – najliczniej tu „wysiedlone” – tatrzańskie (6 wierszy). Rozproszone wszakże w części *Wiersze różne* oraz *Z Tatr*, w niczym istotnym nie wpływają na jakość i charakter tomiku. Nawet wypełniając prawie w połowie część *Z Tatr*, „milkną” przy wierszach *Melodia mgieł nocnych* (*Nad Czarnym Stawem Gąsiennicowym*) czy *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej*⁶.

Tytułowe roszady

Zabiegiem bez wątpienia spektakularnym jest zmiana tytułu powieści *Król Andrzej*⁷, dwukrotnie wydanej pod tym tytułem i przełożonej na trzy języki obce (litewski, niemiecki i rosyjski). W dwóch publikacjach powojennych (rok 1924 i 1926) czytelnik poznawał ten utwór pod tytułem *Księżniczka Metella*⁸. Różnice poza tytułem są zwykle drobne, raczej techniczno-korektorskiej natury oraz jedna istotna. W wydaniach *Księżniczki Metelli* staranniejsza jest korekta; trzykrotnie w porównaniu z *Królem Andrzejem* pojawia się tam podwójna interlinia i gwiazdkowe oznaczniki segmentacji tekstu⁹, sytuacja odwrotna – dodatkowej segmentacji w *Królu Andrzej* i braku tejże w *Księżniczce Metelli* – zdarzyła się tylko raz¹⁰. Owe dodatkowe podziały miały sprzyjać przejrzystości rozwoju fabuły.

Zmianą – zapewne już nie kosmetyczną – był podział powieści *Księżniczka Metella* na dwa tomy (*Król Andrzej* był jednotomowy i składał się z czterech części). Każdy z tomów *Księżniczki Metelli* złożony był z dwóch części, jednakże część druga pierwszego tomu tej powieści została skrócona o 20 stron (w porównaniu, oczywiście, z podziałem w *Królu Andrzej*), które zostały przeniesione do tomu drugiego i tam stanowiły osobny segment tekstu.

⁶ Szczegółowe rozważanie sensu różnic między wydaniem pierwszym *Serii II* a wyda-
niami kolejnymi pominę, gdyż – nie licząc usunięcia w późniejszych wydaniach utworu
Sfinks. Fantazja dramatyczna – pozostałe zmiany mają postać retuszu.

⁷ Korzystam z wydania: K. Tetmajer: *Król Andrzej. Powieść*. Warszawa [1908].

⁸ K. Przerwa-Tetmajer: *Księżniczka Metella. Powieść w dwóch tomach*. Warszawa
1926 [„Biblioteka Groszowa” 83].

⁹ Por. *Król Andrzej* i *Księżniczka Metella* kolejne stronicie w wyżej wskazanych wyda-
niach: s. 141 i T. 1, s. 109; s. 203 i T. 2, s. 1; s. 353 i T. 2, s. 41.

¹⁰ Zob. *Król Andrzej* – s. 408; *Księżniczka Metella* – T. 2, s. 158.

Natomiast fakt radykalnej zmiany tytułu należy traktować raczej jako działanie „marketingowe”, nie zaś jako próbę przesunięcia znaczeń tekstu wskutek owej wymiany. *Księżniczka Metella* brzmiało egzotycznie i pewnie taki tytuł mógł skuteczniej zaistnieć na rynku romansowym. W powieści mniej chodziło o „romansowość”, a bardziej o politykę, toteż trzeba uznać ten zabieg za cokolwiek nieuczciwy wobec czytelnika – to już jednak inne zagadnienie. Natomiast gdyby chcieć go tłumaczyć, należałoby przyjąć, że wynika on także poniekąd z pewnej przypadkowości, niereprezentatywności tytułu pierwotnego. Król Andrzej bowiem nie jest bohaterem pierwszoplanowym; pojawia się na początku powieści, którą wieńczy list tegoż króla. Wyrazistszą i znacznie istotniejszą postacią dla rozwoju wydarzeń jest właśnie księżniczka Metella.

Podobny cel pozyskania czytelnika miała zapewne redukcja tytułu powieści *Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem* (w wydaniu pierwszym z roku 1912/) do postaci *Romans panny Opolskiej* (w wydaniu „Biblioteki Groszowej” z roku 1925). Nie było wszakże to cięcie tak niewinne, jak można byłoby przypuszczać; pełna wersja tytułu stwarza sugestię satyrycznego bądź nawet groteskowego czytania utworu, choćby za przyczyną kalamburowego igrania znaczeniami (pan Główny czy Gówny).

Drobne zmiany w tytułach wprowadzał Tetmajer często i bez dbałości o bibliograficzno-edytorską stabilność. *Grę fal. Powieść w związku z „Królem Andrzejem”* opublikował potem jako *Grę fal. Powieść fantastyczną*, by w wydaniu trzecim nadać tytuł: *Płynące fale. Romans*, a w ostatnim wydaniu przyjąć najkrótszą wersję – *Gra fal*¹¹. Cztery wydania i za każdym razem inny tytuł! W powieściach pozostałych nie notujemy już takiej beztroski w gospodarowaniu tytułami, ale podtytuły bywają różne, np. *Panna Mery* w wydaniu pierwszym ma podtytuł: *Powieść współczesna*, potem zredukowany do: *Powieść*.

Zupełnie inna była przyczyna zmiany tytułu cyklu wierszy, który z pierwszego wydania *Serii II Poezji* znamy jako *Do...* W wydaniach kolejnych Tetmajer uzupełnił cykl o wiersz *Czyś ty snem była?...*, dokonał drobnego retuszu kolejności liryków (przesunął wiersz *Pamiętam ciebie* na koniec cyklu w nowej wersji) i nadał nowy tytuł: *Z dawnej przeszłości*. Wszelkie te zmiany mają, oczywiście, wpływ na sens całości cyklu. Osobista motywacja tych zabiegów (rozzarowanego upadłym narzeczeństwem z Laurą Rakowską poety) jest oczywistością. Jednakże, niezależnie od biograficznych przyczyn, wyeksponowanie uczuć, melancholijnej tęsknoty i żalu lepiej się komponuje z nastrojem pozostałych cyklów tej *Serii*: *Zamyślenia* i *Preludia*.

Wiersz *Koniec wieku XIX* otrzymał swój tytuł dopiero w wydaniu zbiorowym z lat 1923–1924. Wcześniej, w *Serii II* i w *Wyborze poezji (nowym)*

¹¹ Zob. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*. Oprac. Z. Szweykowski, J. Maciejewski. Warszawa 1980, T. 16, cz. 1, s. 42.

z roku 1906 utwór był znany jako: *Koniec wieku*¹². Jednakże różnice w wydaniach jednego z najbardziej popularnych wiersza nie sprowadzają się wyłącznie do korekty nagłówka, dotyczą postaci samego utworu; w wersji opatrzonej tytułem *Koniec wieku XIX* usunięta została druga strofa, która brzmiała:

Idee?... Ależ lat już minęło tysiące,
A idee są zawsze tylko ideami.
Modlitwa?... lecz niewielu tylko jeszcze mamy
Oko w trójkąt wprawione i na świat patrzące.¹³

Ponieważ nic nie wiemy o kontroli Tetmajera nad wydaniem zbiorowym, przeto trudno orzec, czy była to jego decyzja, czy też znalazł cenzora, któremu nie spodobało się powątpiewanie w prawdy wiary chrześcijańskiej. Stan zdrowia poety, aczkolwiek należy zachować tu dużą ostrożność, raczej nie sprzyjał żmudnej i wymagającej koncentracji pracy korektorskiej. Upomniałbym się o tę strofę w wydaniach współczesnych!

„Rewolucja”: przed cenzurą i po cenzurze

To historia prawie sensacyjna. Tetmajer wyjaśnia zdarzenie w *Liście otwartym do pana Wilhelma Feldmana*:

Rewolucja bowiem w pierwszym nakładzie została po paru dniach wycofana wskutek uczynionej mi uwagi jednego z prawników krakowskich, iż z powodu zbyt jaskrawych kilkunastu wyrażen mogę mieć trzy różne procesy i być skazanym razem na cztery lata więzienia. Wówczas kazałem wskazane mi kartki wydrzeć, lub przedrukować z opuszczeniami.¹⁴

Zachował się jednakże egzemplarz w zbiorach specjalnych Biblioteki Jagiellońskiej. Ponieważ jest on „rarytasem” trudno dostępnym, a jednocześnie wydaje się nader interesujące, co mogło podlegać zagrożeniu karą do lat czterech, więc przytoczę te inkryminowane fragmenty, mimo ich obszerności. Opuszczony został następujący fragment ze strony 90:

Precz ze ślubami! precz z małżeństwem!
Według natury trzeba żyć –
dotychczas stan ten był męczeństwem –

¹² Zwróciła na to uwagę już J. Zacharska: *Wczesna liryka Tetmajera*. W: Eadem: *Lektury młodopolskie*. Warszawa 1997, s. 11.

¹³ Cytuję z wyboru: *Młoda Polska. Wybór poezji*. Oprac. T. Żeleński [Boy]. Wrocław 1947. Publikacja tej właśnie wersji przez Żeleńskiego mogła wynikać z dwóch różnych przyczyn: antologista był w posiadaniu tomiku *Poezja. Seria II* i z wygody tam sięgnął, bez porównania z wydaniem z lat 1923–1924; przesłanki ideowe zadecydowały o publikacji tej strofy.

¹⁴ K. Przerwa-Tetmajer: *List otwarty do pana Wilhelma Feldmana*. Warszawa 1909, s. 11.

miłość ma wolną być!

Drugi młodzieniec z inteligencji

Tak! Czyż jest większe barbarzyństwo, jak chcieć
aby mężczyzna ograniczał się do jednej kobiety,
a kobieta do jednego mężczyzny?! Czyż jest barbarzyństwo
większe i głupstwo? Ile się może i chce: tyle się winno mieć.

Takie życie, jak dotychczas, to świństwo!

Tak mogą żyć szkielety!

Poligamia i poliandria jest przez naturę wskazana:

normalna kobieta zbyt często w ciążę zachodzi,

i wtedy jest prawie nie do użycia,

a znów normalnej kobiecie jeden mężczyzna nie starczy.

Studentka z przyrody

Zupełnie jestem zdania pana.¹⁵

(s. 90)

Karta ze stronicami 91 i 92 została wydarta; dialogi tam prezentowane dotyczą prawa do wolnej miłości, dezawuuują instytucję małżeństwa. Przytoczenie całości byłoby kłopotliwe, dlatego przywołam tu charakterystyczny, końcowy, ze strony 92 „wycinek”:

Studentka

Cóż nam pozostaje? Onania,

albo stosunek jednej z drugą.

To jest wprawdzie bardzo miłe, ale długo

uprawiane szkodzi, a nadto wiele ma wstręt.

Sądzę, że rewolucja wyrwie nas, kobiety, z pęt

przede wszystkim! Dość już tego torturowania!

(s. 92)

Na stronie 113 opuszczony został fragment, w którym wzburzony ksiądz gromi papieża:

Precz padalcze!

Podła duszo! Ohydne serce i służalcze!

Oraz 7 wersów dalej:

dlatego, żeś ty podły,

że ciemny, barbarzyński, obcy i daleki

starzec siedzący w Rzymie,

miecz kata błogosławi pod Chrystusa godły?!

(s. 113)

Na następnej tenże ksiądz zlorzeczy Papieżowi:

a ty tu, głupiec pyszny, twardy i ponury,

grozisz Bogiem?... [...]

Długoż jeszcze Twe Imię będzie hasłem krwawem

ust złodzieja, szalbierza, oprawcy i kata?

(s. 114)

¹⁵ K. Przerwa-Tetmajer: *Rewolucja*. Kraków 1906. Cytaty będą lokalizowane bezpośrednio w tekście.

Z kolei na stronie 133 „Drugi dowódca” bluźni już bezpośrednio Bogu, parodiując słowa modlitwy:

Straszna maro!
Kacie nasz, któryś jest w niebie,
bądź przeklęte imię Twoje,
przyjdź zginienie Twoje
jako w niebie tak i na ziemi!...

(s. 133)

Stronice 151 i 152 wypełnia „chór grabieżców”, głoszący szyderczą pochwałę destrukcji:

Twa córka, moja żona, żona
twoja, ma córka – jeden plon!
Twój dom, mój dom, mój, twój; kto skona
nie żyje; żyje, aż nie skona,
kot, człowiek, pies ma jeden skon!

Kot, człowiek, pies to jeden zgola,
obora, kościół, pałac, chlew,
uniwersytet czy stodoła,
w portkach, bez portek – zawsze goła!
Kwik, ryk, modlitwa – jeden śpiew!

[.....]

Ten król na tronie swym wspaniał,
ten wypasiony złotem dwór:
prosimy na dół, tam, w kanały!
Tam ceremoniał okazały
na tronie z g... trzyma szczur

[.....]

Fabrykant ten, co na swej żonie
w poduszkach leży: niechaj drży!
Fabryka ogniem krwawym płonie,
w poduszkach niechaj tonie,
nie tylko d..... będziesz ty!

Ten ksiądz, co wino pija z czary,
a w karty ciął, a ludzi dał,
mszę podług miary za talary
odwalał u ołtarza fary:
za nas na krzyżu będzie marł!

(s. 151–152)

Pozostały jeszcze drobne różnice. Egzemplarz ocenzone zawiera na karcie przedtytułowej informację: „Wydanie nowe”, na końcu zaś dołączona została lista „dostrzeżonych omyłek druku” (s. 213).

W Galicji obowiązywała na mocy ustawy z 17 grudnia 1862 roku cenzura represyjna, tzn. pozwalająca autorom i redaktorom „wydawać druki bez uprzedniej kontroli i czyniąca ich odpowiedzialnymi za publikowane treści według ogólnych zasad kodeksu karnego”. „Konfiskata następowała, jeśli w tekście znajdowały się treści: obrażające moralność; podburzające przeciw monarsze, jednolitemu związkowi państw, formom rządu, konstytucji, władzy, innym narodowościom, wyznaniom, stanom społecznym; ośmieszające religię, narażające trwałość rodziny i własności; uwłaczające monarchom zaprzyjaźnionych państw, urzędnikom państwowym, armii”¹⁶ – wylicza D. Adamczyk. Niewątpliwie zatem inkryminowane fragmenty wyczerpywały prawie wszystkie warunki konfiskaty. Należy też dodać, że po roku 1900 powodem reakcji cenzury było coraz częściej podejrzenie o obrazę religii i moralności. Przykładowo, konfiskacie uległ: tom nowel A. Niemojewskiego *Legendy* (1902); dramat J. Żuławskiego *Eros i Psyche* (1904); powieść G. Daniłowskiego *Maria Magdalena* (1912)¹⁷.

Jednakże, mimo wysoce prowokujących ataków na moralność, religię i porządek prawny w wyżej wskazanych fragmentach, ataków dających się przełożyć na konkretne paragrafy karne, zagrożenie wyrokiem czterech lat więzienia potraktować należy jako retoryczną przesadę. W praktyce groziła Tetmajerowi (i wydawcy) konfiskata. A zabieg z wykropkowaniem niebezpiecznych urywków był prawdopodobnie taktyczną grą z prokuratorią, sam zaś fakt istnienia takich graficznych ozdobników – mógł być potraktowany jako symptom politycznego temperamentu autora i w efekcie przysporzyć zainteresowania ze strony czytelników (jak wiadomo, o czym pisałem już wcześniej, zakazano wystawienia *Rewolucji* w teatrze). Najpewniej zastosował się tu Tetmajer do przepisów wynikających ze znowelizowanej ustawy z 9 lipca 1894 roku, które nakazywały prokuratorowi wskazać fragmenty niecenzuralne i jednocześnie zezwalały na druk w nowym nakładzie z opuszczonymi (ale oznaczonymi, np. wykropkowaniem) fragmentami¹⁸. Cenzura represyjna w Galicji wymuszała więc czasem, ale na korzystnych warunkach, prywatną cenzurę prewencyjną.

¹⁶ D. Adamczyk: *Placówki nakładowe grup politycznych w Galicji wobec państwowej cenzury austriackiej i rosyjskiej na przełomie XIX i XX w.* W: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*. Red. J. Kostecki, A. Brodzka. T. 1. Warszawa 1992, s. 318. Zob. także: E. Skorupa: „Znamiona zbrodni”. *Cenzura i o cenzurze na łamach lwowskiego „Szcztuka” i krakowskiego „Diabła”*. W: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*..., s. 328–354.

¹⁷ Ibidem, s. 320.

¹⁸ Por. Ibidem, s. 319.

Przypadki „Panny Mery”

Panna Mery. Powieść współczesna ukazała się pierwotnie w „Tygodniku Ilustrowanym” w pierwszym półroczu roku 1901 (nr 1–26). Niewątpliwie fakt publikacji w wielonakładowym, popularnym i wysoko szacowanym piśmie (przypomnę, że od 7 marca 1902 roku „Tygodnik Ilustrowany” rozpocznie publikację *Popiołów* Żeromskiego, a w latach 1902–1908 ukazać się tam kolejne części *Chłopów* Reymonta) dowartościowywał powieść. Wydaje się rzeczą interesującą i pożądaną skonfrontować publikację czasopiśmienniczą z wydaniem książkowym; mamy szansę rozpoznać obyczaje pisarskie Tetmajera, jego stosunek do pierwodruku, techniki redagowania tekstu w jego postaci „ostatecznej” i w efekcie semantyczne transformacje. Co zatem dał trud kolacjonowania?

Należy stwierdzić, że ingerencje autorskie wobec tekstu powieści z „Tygodnika Ilustrowanego” nie są liczne, ale te istniejące dotyczą dość obszernych partii utworu. Tetmajer nie wprowadza poprawek drobnych, typu adiustacyjnego, nie dokonuje pomniejszych retuszy stylistycznych, zasadnicze partie tekstu pozostają w nie zmienionej postaci.

O jednym wszakże charakterystycznym drobiazgu chciałbym opowiedzieć: oto między już panią Mery a jej arystokratycznym mężem dochodzi do kłótni; ta pierwsza okrutnie wypomni hrabiemu Czorszyńskiemu: „– Ty hołyszu!”, ten drugi równie bezwzględnie wykrzyczy: „– Ty Żydówko!”¹⁹. Jednakże w „Tygodniku Ilustrowanym” wyraz „Żydówko” został wykropkowany²⁰. Nie sposób oczywiście ustalić, czy to ingerencja redakcji, co należy zresztą uznać za możliwe i prawdopodobne z racji obyczajów tam panujących²¹, czy też autorska poprawka. Pierwsza okoliczność wskazywałaby na mocno restrykcyjną cenzurę wewnętrzną w „Tygodniku Ilustrowanym”, jednak w powieści Tetmajera tak wiele pojawia się wątków krytycznych, a nawet paszkwilanckich wobec nacji żydowskiej²²; że ten trop chyba należy porzucić. Pozostaje więc autorska korekta. W wersji pierwotnej wypowiedzenie: „– Ty!” tworzy napięcie semantyczne, niedopowiedzenie dramatyzuje scenkę kłótni małżeńskiej, presuponuje też czytelniczną wiedzę o jadowitych zwyczajach tego rodzaju spięć. W wydaniu książkowym pojawienie się wyrazu „Żydówko” ogranicza poniekąd zaufanie do czytelnika, stwarza inną relację komunikacyjną, przenosi akcenty z mimetycznej strategii prezentowanej scenki na własności magiczne słowa, słowa, które osobiście posiada właściwości performatywne. Powiedziano „Ży-

¹⁹ Por. K. Przerwa-Tetmajer: *Panna Mery. Powieść*. Warszawa 1902, s. 229.

²⁰ Zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 22, s. 434.

²¹ Por. uwagi T. Jodełki-Burzeckiego: *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*. Warszawa 1978.

²² Najwyraźniej z tych przyczyn spodobała się powieść T. Jeske-Choińskiemu, pisał o niej w: *Żyd w powieści polskiej. Studium*. Warszawa 1914, s. 83–88.

dówko” i stało się; to, co było niezaprzeczalnym faktem o pochodzeniu panny Mery, ale faktem przesłoniętym i spychanym na obrzeża – stało się cezurą istotną dla kreacji głównej bohaterki powieści, ciekawą z punktu widzenia relacji między *mimesis* a retoryką.

Najczęściej Tetmajer amplifikował tekst. W czwartym odcinku publikowanym w „Tygodniku Ilustrowanym” po słowach: „słońca promień jasny i nieśmiały...” następuje akapit rozpoczynający się od słów: „Jam jest jako róża Sarońska ...”²³; w tymże miejscu w wersji ostatecznej dodaje Tetmajer pięciostronicowy segment tekstu. Zasygnalizowane tylko, „zamarkowane” marzenie senne panny Mery Gnieźnieńskiej zostało przekształcone w publikacji książkowej w pełną, rozległą i autonomiczną postać „pieśni” o miłości i tęsknocie. Składa się na owo marzenie w części zespół cytatów *Pieśni nad pieśniami*²⁴, w części to parafraza tego arcydzieła. Formularny styl nawoływań oblubienicy i oblubieńca, charakterystyczny podział na wersety oraz liczne powtórzenia, nawroty wątków i fraz – znakomicie komponują się w kształt marzenia sennego. Funkcje tego zabiegu są dwojakie: 1) oderwanie się od trywialnej, romansowej fabuły, by podnieść ją do wysokości biblijnego słowa, by sublimować codzienność; 2) przemieszczenie tematu żydowskiego, obecnego w twórczości Tetmajera głównie w ostrym świetle satyry, w regiony *sacrum*. Nieobecne wszakże u Tetmajera są treści *Pieśni nad pieśniami*, które nazwane zostały „formułą Przymierza”²⁵, dominuje dialogowe, oblubieńca i oblubienicy, wyznanie miłosne, nasycone zmysłowością i pożądaniem. Sen odsłania i skrywa jednocześnie prawdę niedostępną logice i obcą prostemu racjonalizowaniu, jest źródłem rozumienia podstawy bytu, której istotę stanowi miłość. Bezwiedność „myślenia”-śnienia, przywołane obrazowanie konkretno-zmysłowe²⁶ – doskonale wpisuje się w konstrukcję *Pieśni nad pieśniami*, czyli rozbiecie i asocjacje, spektakularnie podkreślone podziałem na wersety, oraz metaforę sięgającą po konkret o rozpoznawalnym biblijnym rodowodzie („miodem są usta jego”, „usta podobne granatowi owocowemu”).

Sens owej pięciostronicowej amplifikacji można sprowadzić do zamiaru wpisania powieści w obieg bardziej wartościowy niż popularny romans. Intertekstualne związki z *Pieśnią nad pieśniami* i konstrukcja marzenia sennego – dobrze służyły temu celowi. Można też dostrzec w tym efekt elastycznego uzupełnienia tekstu takim zabiegiem, powieściowym chwytem,

²³ Por. „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 4, s. 72.

²⁴ Do źródła tego sięgnął Tetmajer już w wierszu *Salomon i Sulamitka*.

²⁵ Na temat *Pieśni nad pieśniami* zob. uwagi A. Świderkówny: *Rozmowy o Biblii*. Warszawa 1995, s. 269–279.

²⁶ Temat podjęła D. Danek: *Sen (marzenia senne) w literaturze polskiej XIX wieku*. W: Eadem: *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*. Warszawa 1997, s. 178–195. O snach młodopolskich pisała M. Podraza-Kwiatkowska: *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*. W: Eadem: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985, s. 147–161.

który na przełomie wieków stał się obowiązującym standardem. Mam na myśli wypowiedź o charakterze wyznania, pierwszoosobową, asocjacyjną, przepełnioną liryzmem. Wypowiedź, która rozbija linearność tradycyjnej fabuły, da efekt retardacji, wprowadzi, a przynajmniej taką intencję objawi, psychologiczne skomplikowanie głównej bohaterki. Pozostaje jednak odwrotna strona medalu: równie uprawnione jest tu bowiem przeświadczenie, że omawiane marzenie sennie panny Mery niebezpiecznie ociera się o kicz. Rozegzaltowana panna ma erotyczne wizje, sceneria (łódka, jezioro) przypominać może stare landszafty, a dotychczasowe wydarzenia powieściowe nie przygotowują i nie usprawiedliwiają tak intensywnej wizji miłosnej. Owo bycie na krawędzi literatury o ambicjach wysokich lotów i komercyjnego romansu – raz jeszcze znalazło potwierdzenie w interpretacji prezentowanego tu dopełnienia.

Amplifikacja kolejna ma już tylko objętość akapitu. W „Tygodniku Ilustrowanym” sekwencja tekstu kończy się sentymentalnie, niezdolnie kiczowato: „Było to tak słodkie, tak upajające...”²⁷ Tetmajer niewątpliwie chciał zaostreć efekt, nadać mu wyraźnie zmysłowy i dynamiczny charakter, choć pojawia się w owym dodatku raczej niepożądany efekt komiczny. Ponieważ amplifikacja jest krótka, przytoczę ją w całości:

Leżąc w łóżku i patrząc na gwiazdy, panna Mery, z założonymi pod głowę rękami, przeciągała się, rozprężała, a usta jej drgały rzucając w ciemną przestrzeń pocałunki szybkie, nagłe, namiętne.²⁸

Zauważalna jest pieczołowitość Tetmajera w dopracowaniu końcowej sceny. Utwór dzieli się na kilkustronicowe sekwencje, powstaje zatem problem tradycyjnie semantycznie ważnych licznych „początków” oraz „końców”. Reguły atrakcyjności zmuszają do unikania łatwych efektów. Powyższa amplifikacja ma temu służyć, inna rzecz, czy rezultat był satysfakcjonujący.

Tetmajer rozwijał te partie tekstu, które miały postać marzenia sennego, „zaświatowego”, postać wizyjną. Tak właśnie jest również w następnym przykładzie. Oto erotyczna satysfakcja panny Mery ponownie wywołuje „widzenie” egipskiego pochodłu, zniwalaającego i mrocznego Sfinksa, pradawnego lasu i potwornego jego mieszkańca. W atmosferze rozpacz i przerażenia rodzi się potrzeba modlitwy. Modlitwy do Jehowy. Nieobecnej wszakże w publikacji czasopiśmiennej²⁹. Styl owej modlitwy, ekstatyczny, zrytmizowany, pełen powtórzeń, wykrzykników i apostrof, niczym w dzień ostateczny obraz Boga krwawego i nielitościwego, a jednak jedynego adresata ludzkich lęków i udręk – przywołuje i przypomina *Hymny* Kasprowicza. Ostatecznie to dopełnienie musiał Tetmajer pisać najpewniej

²⁷ „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 9, s. 168.

²⁸ K. Przerwa-Tetmajer: *Panna Mery. Powieść...*, s. 104.

²⁹ Por. „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 10, s. 192; K. Przerwa-Tetmajer: *Panna Mery. Powieść...*, s. 111–115.

w drugiej połowie roku 1901. Brakuje świadectw zewnętrznych, dlatego zgodzić się trzeba na bardzo hipotetyczny tylko status interpretacji. Tetmajer traktował pojawienie się konkurenta, utworu, który zyskał uznanie – jako wyzwanie, podniecie, osobiste zobowiązanie do rywalizowania. Myślę, że takie są źródła powstania tej modlitwy, autorstwa zazdrosnego o powodzenie poety. Przytoczę fragment tej trzystronicowej modlitwy, trzystronicowej amplifikacji:

Jehowa! Jehowa! Straszny, który ciemności rozpościerasz nad światem, zmiłuj się!...

Jehowa! Jehowa! Nie krwaw dłoni twej we krwi, nie rozdzieraj palcami wnętrzości!...

Jehowa! Jehowa! Stopa twoja niech nie wstępuje na ludzką kość, miazdź piersi, nie wstępuj! [...]

Przez mękę i konanie błogosławię cię, Panie!

Przez ogień, dym, przez popioły i siarkę – błogosławię!...³⁰

Ostatnia analizowana tu ingerencja autorska w kształt powieści z wersji czasopiśmienniczej dotyczy zakończenia. Tym razem dokonał Tetmajer skrótu³¹. Wyciął jednostronicowy list kuzynki głównej bohaterki, Hersylii Wasserkranzówny-Znanieckiej, który był osobliwą satyryczną oraz ironiczną kodą powieści. Wprowadzał w dominującą w końcowej fazie powieści tonację dramatyczno-sentymentalną wątek rozbijający wzniosłą rozpacz Mery Gnieźnieńskiej-Czorsztyńskiej, skonfrontowaną w tym wypadku z gorzką, lekko cyniczną, finansową analizą instytucji małżeństwa. Mówiąc najprościej, w „Tygodniku Ilustrowanym” zakończenie *Panny Mery* ma charakter ironiczny, przywołane zostało widzenie rzeczywistości w krzywym zwierciadle, tym samym zwieńczenie całej powieści zyskało na ostrości i tempie. W wersji ostatecznej dość mechaniczne wycięcie partii tekstu spowodowało utrzymanie do końca powieści nastroju tragiczno-łzawego w lirycznej oprawie. Niestaranne przeprowadzenie tej operacji sprawiło, że część informacji zawartych w kilku ostatnich akapitach powieści pozostaje zawieszona w próżni (np. pojawia się nazwisko Znanieckiej, które uzasadnione było w inkryminowanym liście, i w ten sposób tworzą się niejasności). Zaryzykuję ocenę: zredagowanie finału powieści przez wycięcie fragmentu tekstu nie najlepiej przysłużyło się artystycznym walorom tego utworu, sugerowało romansową wykładnię, ujednoznaczało sens.

³⁰ Ibidem, s. 112–113.

³¹ Por. „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 26, s. 503; K. Przerwa-Tetmajer: *Panna Mery. Powieść...*, s. 257–258.

Zakończenie, czyli słowo o melancholii

Solenne jubileusze, które, jak wiadomo, zwykle coś kończą, nie omijały Kazimierza Tetmajera. Ba! Przyjaciele i miłośnicy jego twórczości honorowali go wielokrotnie. I nie można powiedzieć, by poeta nie lubił tych celebracji. Ale zawsze pojawiała się w tych przypadkach jako reakcja na patos i rytuał – ironia, melancholia, depresja. Obfitość gestów, słów uznania, osobliwy ruch wokół osoby Tetmajera – wszystko to skłaniało do zamykania się, poczucia osamotnienia, niewspółmierności z poszumem hucznego jubileowania¹. Logofilia nie okaże się też skuteczną terapią na melancholię, bywa – jeśli już – raczej jej skutkiem; z tej choroby nie da się wyleczyć. Ucieczka do literatury jest już coraz wyraźniej niemożliwa, nowości, jak wiadomo, przerażają (należy wszakże wcześniej mieć wiarę w „nowości”, z tą zaś jest krucho), a powtarzanie już znanego wcale nie stwarza ochrony i poczucia stabilności, lecz – najzwyczajniej nuży²!

„Smutek jest dolą człowieka” – rozpoczyna swe świetne studium o melancholii A. Kępiński³. Smutek pojawia się bez klarownej przyczyny. „Jakby za przekreśleniem kontaktu – twierdzi Kępiński – wszystko gaśnie, świat traci barwę, przyszłość zamienia się w czarną ścianę nie do przebycia, a przeszłość – w pasmo ciemnych wydarzeń.”⁴ Osłabieniu ulega energia życiowa, świat wokół pustoszeje, wyludnia się, doświadczenie straty staje się przemożne. O pewnych obsesyjnie powracających w poezji Tetmajera motywach pisze jak najśluszniej M. Podraza-Kwiatkowska: o pustce, narastającym osamotnieniu, kategoriach negatywnych i stanach depresyjnych, dających się łatwo w owych wierszach odnaleźć⁵. Zwraca też uwagę na auto-

¹ O tym zakleszczeniu się owej „ruchliwości” i melancholii zob. R. Burton: *Anatomia melancholii*. Przeł. T. Sławek. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 47–57.

² Powołując się na R. Burtona, T. Sławek opisuje terapeutyczną funkcję pisania. Dowodzi: „Pismo jako terapia dla melancholika, jako paliatyw na słabość bytu zawdzięcza swoje sanacyjne działanie swojej powtarzalności i fundamentalnej nieoryginalności.” Cyt. za: T. Sławek: *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego Anatomia melancholii*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 70. Przypadek Tetmajera nie potwierdza tego przekonania.

³ A. Kępiński: *Melancholia*. Warszawa 1985, s. 15.

⁴ Ibidem, s. 15.

⁵ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska: „Wędrowiec przez pustki wieczyste...”. *O poezji*

terapeutyczny sens przywoływania „odludzia” z jednej strony (jeśli zgodzić się z tą tezą, to jako szczególnym przypadkiem kompensacji), destrukcyjny zaś z drugiej (kontakt przekreślony, światło gaśnie)⁶. Zasadniczym stygmatem melancholii jest jej chroniczność; apatia, stany stłumienia i przygaszenia, nagłe zmiany nastroju – to nie przypadek tylko ostatnich dekad życia poety, dziennik dwudziestotrzylatka pokazuje, iż czyhały nań już wówczas:

Czasem mi się zdaje, że to chyba sen, że naprawdę nie może podobny conglomerat etykiety, fałszu, kwasu, obojętności maskowanej, miłości prawdziwej i serdecznej, blichtru, nędzy grożącej etc. etc. etc. istnieć. Ja w tym dysharmonijnym koncercie jestem najfałszywszą struną.⁷

Potrzeba artykulacji (wspominanie, usprawiedliwianie się, klasyczne narzekanie, rodzaj oskarżenia losu (?), życia (?), reminiscencje, próby refleksji antropologicznej i egzystencjalnej) o stanach melancholicznych jest argumentem potwierdzającym chroniczność i obsesyjność problemu, od którego, bardzo prawdopodobne, uciekał Tetmajer w świat herosów oraz satyrycznego postrzegania rzeczywistości.

Zapewne kusząca jest perspektywa objaśnienia tych zjawisk narzędziami psychoanalizy; bez wątplenia freudowskie pojmowanie melancholii – jako zastąpienie kateksji obiektu przez identyfikację bądź jako rekonstrukcja owego obiektu czy też równoczesność kateksji obiektu i identyfikacji⁸ – pozwoliłoby uporządkować i przyporządkować wiele spraw tu omawianych, ale to już historia na inny temat, inną książkę.

Korzyści poznawcze, wynikające z przypomnienia historii ucieczki w cień (por. rozdz. *W cieniu*), sprowadzają się do kilku zagadnień: pozwalają zrozumieć przyczyny i przesłanki zamilknięcia poety, który z przewrażliwieniem charakterystycznym dla mizantropów konstatował utratę komunikacji z młodymi czytelnikami: „dziś mnie z wami wszystko dzieli” (s. 1034), oraz poczucie braku wspólnoty z nowymi „serc wykładaczami”; – dowodzą one zjawiska „ukorzenia” wszelkich „rozpaczy”, „smutków” i „melancholii”, które hurtem czasem zalicza się do serwitutów spłacanych modzie, nastrojom końca wieku i filozoficznym inspiracjom – „ukorzenie” po prostu w rzeczywistości, nazywającej się Kazimierz Tetmajer.

Kazimierza Tetmajera. „Życie Literackie” 1968, nr 24. Warto przypomnieć, że przed laty J. Lorentowicz w artykule o prawie identycznym brzmącym tytule: *Wędrowiec przez pustki* („Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 17) dostrzegał te same zjawiska. Pisał m.in.: „Niezadowolone, melancholia, ściagały go zawsze, ale wymigiwał się im raz po raz.” Tyle, że Lorentowiczowi głównie zależało na dowiedzeniu skuteczności tego „wymigiwania się”.

⁶ J. Krzyżanowski podkreślał wagę stanów chorobowych (choroba serca, liczne infekcje, neurastenia, a w końcu postępująca ślepotą) dla kształtu twórczości Tetmajera w: *Wstęp do: K. Tetmajer: Poezje wybrane*. BN I 123. Wrocław 1968, s. V–VI i XII–XIV.

⁷ B. Sitek: *Nieznany dziennik Kazimierza Tetmajera*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, z. 2, s. 131.

⁸ Por. Z. Freud: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1976, s. 109–111.

jer⁹; zmuszają do przyjrzenia się motywowi melancholii w twórczości autora trzykrotnie wydawanego tomiku zatytułowanego właśnie *Melancholia*.

A motyw to (rzecz jasna ograniczenie zjawiska melancholii do roli motywu byłoby dowodem porażenia intelektualnego; najoczywściej ma ona, melancholia, także wymiary: medyczny, antropologiczny, filozoficzny) nader popularny. Na miedziorycie A. Dürera, ku zaskoczeniu, nietoperz unosi wstęgę z napisem: „Melancholia”; dlaczego nietoperz? Aktywny nocą, znakomicie słyszający, podejrzany o wampiryzm, niepokój i strach wywołujący ssak. Symbole kontrowersji intelektu i twórczości, które tradycyjnie przypisuje się sztychowi Dürera, ulegają multiplikacji oraz interferencji. Stwarza się nadmiar, rośnie „góra” symboli, a jednocześnie powstaje „wysypisko” rzeczy zbędnych, zmarginalizowanych, pozbawionych racji swego istnienia. *Melancholia* rodzi się z pozornego nadmiaru i bolesnego niedosytu, z dotkliwej świadomości nieuchronnej inflacji rzeczy, wartości, idei. I jakiegoś zaszepienia, próżnego oczekiwania na ten inny świat, zdawać by się mogło na wyciągnięcie ręki, a jednak jakże odległy. Jak na obrazie Malczewskiego zatytułowanym właśnie *Melancholia*. Kłębowisko ciał, symbole martyrologii Polaków, zamknięty krąg sztuki – i w innych barwach świat widoczny zza wielkich, z lekka uchylonych okien¹⁰. I trudno orzec, który z nich bardziej rzeczywisty.

Melancholia – z tą tezę M. Bieńczyka chętnie się zgodzę¹¹ – dobrze się czuje w dolinach i źle znosi szczyty górskie. Ale to pośród górskich szczytów bohater tej opowieści intensywnie odczuwał siłę nizinnego przytłoczenia, to tam, wysoko, uświadamiał sobie nieuchronność powrotu w doliny. Przegląd poezji Tetmajera uprzytamnia skalę perseweracji tego nastroju, tego fenomenu, melancholią zwanego. I najpewniej pożądanym byłoby opisać to jedno z najważniejszych zjawisk w twórczości autora – jakże tu symptomatycznego cyklu wierszy – *Zamyślenia*. Ale należałoby rozpocząć opowieść od początku, na co poetyka (a jeszcze wyraźniej pragmatyka) „zakończenia” raczej nie pozwala, przeto tylko zdań kilka o zapomnianym przez historyków literatury cyklu monologów lirycznych prozą, zatytułowanych: *Melancholia*.

Utwór Tetmajera i miedzioryt Dürera oraz obraz Malczewskiego znakomicie się wzajemnie „komentują”. Wyrastają z uznania naczelnej roli

⁹ Zgodnie podkreślali ten fakt J. Krzyżanowski i M. Podraza-Kwiatkowska. Warto może zauważyć, że przypisywanie twórczości Tetmajera stygmatów melancholii było pewnie dość powszechnym obyczajem. K. Irzykowski w recenzji dramatu A. Rybickiego użył opozycyjnych, typizujących formuł: „wesołość życia à la Wierzyński” i „melancholia à la Tetmajer”. Zob. K. Irzykowski: *Pisma teatralne*. T. 2: 1927–1929. Kraków 1995. s. 413.

¹⁰ Zob. *Symbolizm w malarstwie polskim 1890–1914*. Red. A. Morawińska. Warszawa 1997, s. 48–52.

¹¹ Por. błyskotliwą książkę M. Bieńczyka: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000; szczególnie rozdział zatytułowany: *O wyższości dolin nad górami*. Trudno mi się natomiast zgodzić z uwagą o „egzaltowanym nastroju bez głębszej pracy wyobraźni” w poezji Tetmajera (Ibidem, s. 29). To skrótna i nader pochopna ocena.

symbolu, jego komunikacyjnej omnipotencji, wiedzy, że to strategia budowania nastroju oraz korzystanie z technik sugestii¹² może dopiero gwarantować nową jakość porozumienia. *Melancholia* składa się z piętnastu bardzo skromnych (objętościowo i pozbawionych bujności stylistycznych) monologów lirycznych prozą, miniatur poetyckich prozą¹³. Rozpoczyna cykl utwór *Wspomnienie*, kończy natomiast – *Za szybą szklaną*. Wyznaczają one osobiwie nieprzekraczalne granice ludzkiego bytu, którego istotą jest właśnie owa izolacja, iluzja dialogu i kontaktu, wsobność. Oto symboliczna „szyba szklana”, niewidoczna dla postronnych, choć ograniczająca każdego, stanowi zapewne gorzkie piętno nade wszystko melancholików, oni bowiem tę „szybę” postrzegają i boleśnie doświadczają; okrutnie i w pewnym sensie „z urzędu” dzielącą „ja” i „ty”. Nie zniekształca ona wszakże tzw. rzeczywistości, „chce” być dyskretna i niezauważalna, przynajmniej tak się wydaje, ale stawia twardy opór, gdy chce ją przekroczyć. Skazuje na osamotnienie, doświadcza wiedzą, że bunt i aktywizm są śmiesznymi uzurpacjami, megalomańskimi gestami, złudnymi oraz migotliwymi nadziejami bez trwałych perspektyw. Najważniejszym słowem zdaje się być: koniec.

Nawet wspomnienie, z faktu przemijania przecież powstałe, ma swój kres. Oto śmierć determinuje życie, ten nigdy nieodstępujący cień (por. utwór: *Cień*) określa hierarchie, wyznacza proporcje, stanowi stygmat osadzający i intensyfikujący sens wszystkiego, co ludzkie¹⁴. Jest wszechobecna: wyznacza koniec wspomnieniom (*Wspomnienie*), to wobec niej (jest naturalnie kobietą i w utworze *Do śmierci* przybierze raz tradycyjne w Młodej Polsce kształty uwodzicielsko nadobne, a innym razem znowu tradycyjny wygląd potwora-kościotrupa) stoimy samotni i bezbronni, skazani na bezpowrotność. Pozostaje tylko oczekiwanie (*Szczęście*), zgoda na ulotność (*Skalny motyl*, *Nad potokiem*) i smutna pasywność, wyrażona może najklarowniej w miniaturze *Jodla*: „Wówczas duszę moją wypełniła Melancholia”¹⁵.

¹² Oczywiście, monografistką tego problemu jest M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975.

¹³ Kwalifikacja gatunkowa jest tu, oczywiście, nader trudnym zadaniem. Oceniając *Melancholię* Tetmajera z punktu widzenia wzajemnego oddziaływania prozy i wiersza, to poezja ustanawia tutaj warunki gry. Określa pewną normę intymności, która decyduje o charakterze tego cyklu. Por. uwagi M. Głowińskiego na temat rapsodu, którą to nazwą zresztą żadną miarą utworu Tetmajera opatrzyć nie można (*Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1977, s. 299–304). Terminu „monolog liryczny prozą” używa J. J. Lipski, tak właśnie kwalifikując kilka utworów Kasprowicza, które są częścią cyklu *O bohater-skim koniu i walącym się domu*. Tam też na europejskie wzory gatunku, cykle, w których skład wchodzi również liryki prozą (*Petits poèmes en prose* i *Les Spleen* Baudelaire’a, *Gaspard de la nuit* A. Bertranda i z zastrzeżeniami *Les Illuminations* Rimbauda). Zob. J. J. Lipski: *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*. Warszawa 1975, s. 368–380.

¹⁴ Zob. A. Lubaszewska: *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*. Kraków 1995.

¹⁵ K. Przerwa-Tetmajer: *Melancholia*. Warszawa 1899, s. 21.

W drugim wydaniu serii pierwszej opublikował Tetmajer czterowersowy wierszyk:

Gdybym mógł sobie wybrać śmierć podług mej woli,
chciałbym z wolna utracić świadomość istnienia,
przestawać czuć, co rozkosz przynosi lub boli,
i pogrążyć się w cichą otchłań zapomnienia.

(s. 23)

Profecja? Danina na rzecz mody? A może obsesja? To, tak go odczytuję, szalenie osobisty wiersz, jakby przypadkowo zaplątany w literaturę; to wyraz i potwierdzenie nieodstępności tego „cienia”, który przecież sprawił, że życie poety w ciągu dwóch ostatnich dekad upłynęło w półmroku. „Dla świata umarł od dawna – przeszło ćwierć wieku temu”¹⁶ – napisze T. Boy-Żeleński w nekrologu w roku 1940. Odszedł cicho w wieku sędziwym, w czas wojennej zawieruchy. Ale nie zapomniany! Otoczony opieką lekarskiej młodzieży¹⁷. Jednakże legenda literacka, zwykle sugestywniejsza niż rzeczywistość, utrwaliła dramatyczne zakończenie żywota poety. T. Różewicz przedstawił w wierszu *Kazimierz Przerwa Tetmajer* następującą scenę:

18 stycznia 1940 roku
w okupowanej przez hitlerowców
Warszawie
znaleziono na ulicy
bezdolnego nędzarza
umarł nie odzyskawszy
przytomności¹⁸

Poezja zawłaszczyła sobie Kazimierza Tetmajera również pośmiertnie. Raz jeszcze okazała swą siłę.

¹⁶ T. Boy-Żeleński: *Kazimierz Tetmajer*. W: *Miałem kiedyś przyjaciół. Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*. Oprac. K. Jabłońska. Kraków 1972, s. 576.

¹⁷ Zob. rozdział *U kresu* w książce *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 559–575.

¹⁸ T. Różewicz: *Kazimierz Przerwa Tetmajer*. „Odra” 1968, nr 9.

BU

Indeks nazwisk

- Abrahamowicz Danuta 50
Abramowska Janina 7
Adamczyk Danuta 173
Andriejew Leonid 56
Asnyk Adam 13, 18, 25, 26, 27, 31,
38, 62, 112
Arendt Hannah 156
Aresin Lykke 36
Arystofanes 57
- Bachórz Józef 25
Balbus Stanisław 88, 100, 109, 132,
148
Balcerzan Edward 11
Baliński I. 55
Balmont Konstanty 109
Banasiak Bogdan 72
Banaszkiewicz Władysław 57
Banville Théodore 63
Baranowska Małgorzata 59, 69
Barthes Roland 147, 150
Bartoszewicz Kazimierz 116, 130
Baudelaire Charles 181
Baudrillard Jean 14
Beaupré Barbara 124
Bécu August 87
Bella-Horal Peter 22, 50
Berent Wacław 34
Bergson Henri 118
Bertrand Aloysius 181
Białoszewski Miron 31, 58
Bieńczyk Marek 180
Bińczycki Jerzy 58
Błoński Jan 59, 132, 151
Bolecki Włodzimierz 161
- Bonaparte Napoleon 114, 143, 144, 149
Borowy Wacław 20
Bouffall Bronisław 108
Böcklin Arnold 73
Brandówna Erna 139
Brodziński Kazimierz 110
Brodzka Alina 7, 59, 153, 173
Brodzki Zbigniew 63
Brzozowski Stanisław 8, 38, 139,
149, 150
Brzozowski Korab Stanisław 61
Burton Robert 178
Burek Tomasz 153
Byron George Gordon 87, 88
- Chmielowski Janusz 23, 38, 124, 138
Chmielowski Piotr 29, 39, 55
Cichowicz Stanisław 118
Cieślakowska Teresa 74
Czetwertyński Seweryn ks. 53
- Danek Danuta 175
Dante Alighieri 59, 60
Dąbrowski Ignacy 11
Deleuze Gilles 72, 76
Detko Jan 29
Detweiler Robert 106
Dębicki Władysław Michał 111, 112
Dębicki Zdzisław 24, 84
Dębowska Izabela 97
Dmitruk Krzysztof 31
Dobrowolska Agnieszka 25
Dobrowolski Adam 24
Doliński Gustaw 93
Drogoszewski Aureli 20

- Dulęba Maria 56
 Duninówna Helena 46
 Dürer Albrecht 180
 Dziurówna 54
 Escarpit Robert 22
 Eustachiewicz Lesław 53
 Faleński Felicjan 18, 26
 Farnese Allessandro 74
 Fedowicz Maria Bożena 35
 Feldman Wilhelm 16, 19, 56, 83,
 124, 125, 126, 127, 128, 139, 170
 Flach Józef 126, 139, 140, 160
 Floryńska Halina 84
 Folkierski Władysław 59, 62
 Fredro Aleksander 54
 Freud Zygmunt 179
 Friedman Ignacy 23
 Gabińska Maria 106
 Gajkowska Cecylia 25
 Galle Henryk 44, 104, 138, 139, 140, 160
 G. (Gaifeinowa) 49
 Gaszyński Konstanty 91
 Gautier Teofil 82
 Gąsiorowski Wacław 143
 Gintler 57, 58
 Gliński Kazimierz 139
 Głowala Wojciech 138
 Głowiński Michał 9, 11, 17, 133, 141,
 142, 150, 181
 Godyń Mieczysław 156
 Goethe Johann Wolfgang 87
 Gombrowicz Witold 160, 161
 Gomulicki Wiktor 104, 143
 Goszczyński Seweryn 42, 43, 84
 Górski Artur 98, 106
 Górski Konstanty Maria 84
 Grabowiecki Sebastian 59
 Graybner Stanisław 54
 Grubiński Wacław 56
 Gruszecki Artur 131
 Grzędzińska Maria 64
 Grzymała-Siedlecki Adam 8, 9, 53,
 56, 139, 148, 159
 Gutowski Wojciech 8, 37, 38
 Hahn Wiktor 98, 100
 Hennel Roman 131, 165
 Hérédia José-Maria 63
 Hiż Tadeusz 25, 28, 29
 Hoesick Ferdynand 23, 27, 82, 83, 84,
 85, 87, 93, 94, 100, 106, 109, 147
 Homer 41
 Horacy 100
 Hugo Victor 87
 Hultberg Peer 34
 Humphrey Robert 142
 Husserl Edmund 140
 Hutnikiewicz Artur 27, 116
 Immendorf I. 49
 Inglot Mieczysław 104
 Irzykowski Karol 17, 27, 32, 37, 56,
 83, 102, 106, 138, 139, 180
 Jabłonowski Władysław 140
 Jabłońska Krystyna 7, 23, 26, 30, 39,
 41, 45, 46, 47, 61, 82, 83, 84, 90,
 93, 94, 97, 98, 106, 108, 109, 110,
 113, 117, 124, 125, 128, 138, 147,
 150, 182
 Jabłoński Zbigniew 50
 Jachimczak Krzysztof 36
 Janion Maria 32
 Jankowski Czesław 11, 26, 28, 104
 Janowski Jarosław 44
 Januszewski Tadeusz 21
 Japola Józef 42
 Jaracz Stefan 56
 Jastrun Mieczysław 20
 Jeske-Choiński Teodor 111, 174
 Jodełka-Burzecki Tomasz 165, 174
 Kaczkowski Zygmunt 158
 Kampf L. 56
 Kant Immanuel 69
 Karłowicz Mieczysław 23
 Karmańska Magdalena 84
 Kasprowicz Jan 17, 18, 19, 20, 57,
 61, 181
 Kasztenna Katarzyna 7
 Kenedy H. E. 50
 Kępiński Antoni 178

- Kiliński Jan 144
 Kłaczkó Julian 65
 Kleiner Juliusz 93, 98, 116
 Kłosińska Krystyna 134
 Kłosiński Krzysztof 161
 Kochanowski Jan 20, 97, 100, 117
 Koczorowski Stanisław Piotr 81
 Kolbuszewski Jacek 8, 42, 43, 44, 65, 67, 81, 134, 165
 Komendant Tadeusz 14,
 Konopnicka Maria 18, 26, 27, 28, 62
 Kopaliński Władysław 145
 Koperska M. 30
 Koreywo Bolesław 20
 Kossakowski Józef 144
 Kostecki Janusz 175
 Kostkiewiczowa Teresa 36, 116
 Koszyc W. 55
 Kotarbińska Lucyna 23, 55
 Kotarbiński Józef 55
 Kowalczykówna Alina 25, 101, 103
 Kozłowski Mieczysław Władysław 88
 Krafft-Ebing Richard 54
 Krasieński Adam 108, 110, 112
 Krasieński E. 56
 Krasieński Zygmunt 93, 113, 123
 Krasnodębski Zdzisław 140
 Kraszewski Józef Ignacy 13, 23, 25, 31
 Krawczyński Piotr 124
 Kridl Manfred 86, 92
 Króliński Kazimierz 19
 Krzywicki Ludwik 141
 Krzyżanowski Julian 8, 30, 42, 43, 53, 84, 89, 100, 120, 151, 166, 167, 179, 180
 Kubacki Wacław 70
 Kurzawa Antoni 124
 Kuźma Erazm 74
 Kvapil Franciszek 22, 25, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 83, 96, 102, 112
 Kwiek-Osiowska J. 30
 Lalewicz Janusz 22
 Lam Andrzej 32
 Lange Antoni 18, 27, 61, 62, 82, 104, 111
 Leconte de Lisle Charles Marie 63, 84
 Leites Józef 57
 Lemański Jan 44, 116
 Lenczewski W. 57, 162
 Leopardi Giacomo 84, 102
 Lermontow Michaił 87
 Leśmian Bolesław 20
 Lewicki Zbigbiew 106
 Lichański Stefan 63
 Limanowski Mieczysław 56
 Lipski Jan Józef 181
 Lombroso Cesare 54
 Lorentowicz Jan 8, 17, 18, 20, 56, 139, 157, 179
 Loth Roman 61
 Lubaszenko Edward 58
 Lubaszewska Antonina 181
 Lubertowicz Zygmunt 42, 43
 Lutosławski Wincenty 27
 Łempicka Aniela 42, 107, 165
 Łepkowski Karol 113
 Maciejewska Irena 153, 154
 Maciejewski Jarosław 8, 128, 169
 Maeterlinck Maurice 54
 Magnuszewski Józef 22, 45
 Makowiecki Andrzej Z. 151, 163
 Małecki Antoni 98
 Man Paul de 35
 Marchlewski Julian 50
 Marek C. 23
 Markiewicz Henryk 110, 111, 112, 134
 Marrené-Morzkowska Waleria 110
 Massalski Ignacy Józef 144
 Maternowa P. 50
 Matuszewski Ignacy 44, 85, 139
 Matuszewski Krzysztof 72
 Mazanowski Antoni 7
 Mazurkiewicz Filip 163
 Mencwel Andrzej 22, 38, 139
 Michalik Jan 56, 57
 Miciński Tadeusz 9, 20, 22, 121, 131, 141
 Mickiewicz Adam 13, 25, 31, 52, 60, 62, 63, 64, 69, 70, 72, 86, 87, 88, 89, 95, 99, 111, 124, 132, 143

- Mierzejewski M. 23
 Mikołajczykówna Jadwiga 97
 Miodyńska-Brookes Ewa 97
 Miron (Michaux Aleksander) 26
 Mniszek Helena 133, 163
 Moles Abraham 141
 Morawińska Agnieszka 180
 Morawski Stefan 118
 Morsztyn Andrzej 36, 60, 81
 Mrazek Stanisław 54
 Mrozek Sławomir 161
 Musset Alfred de 87
 Myron 73

 Nasiłowska Anna 17
 Nawrocki Władysław 116
 Nelken Klaus 140
 Neuman Irena 45
 Niemen Czesław 23, 40
 Niemojewski Andrzej 17, 139
 Nowaczyński Adolf 32
 Nowakowski Andrzej 73
 Nowakowski Jan 96
 Nowakowski Józef 137
 Nowicki Franciszek 61
 Nowiński Józefat 129
 Nycz Ryszard 14, 81, 102, 109, 110, 111, 161

 Ogiński Michał 144
 Ong Walter J. 42, 43
 Opacka Anna 60
 Opacki Ireneusz 60, 61, 71
 Orkan Władysław 24, 41, 139
 Ortwin Ostap 24
 Osiecka Agnieszka 23
 Osterwa Juliusz 56
 Owczarzewski Rajmund 106

 Panas Władysław 11
 Paszek Jerzy 163
 Pawlik Ewa 85
 Pawlikowski Tadeusz 138
 Peretiatkowicz 105
 Petrarka Francesco 59, 60
 Piechal Marian 104
 Pigoń Stanisław 41, 98

 Platon 27
 Podraza-Kwiatkowska Maria 8, 10, 18, 43, 66, 85, 118, 141, 175, 178, 180, 181
 Poniatowski Józef 143
 Popiel Magdalena 17
 Poradowski S. B. 23
 Potocki Adam 108
 Potocki Antoni 16, 18, 20, 24
 Potworowska 45
 Prokesch Władysław 55, 96, 98
 Prokop Jan 9, 22, 88, 141
 Prokopiuk Jerzy 179
 Próchnicki F. 21
 Prussak Maria 155
 Przesmycki-Miriam Zenon 18, 27, 59, 61, 81
 Przybyszewski Stanisław 8, 17, 18, 21, 27, 38, 54, 57, 63, 118, 128
 Puchalska Mirosława 59
 Puszkina Aleksander 87
 Puzyra J. 108

 Rabski Władysław 55
 Rafałowiczówna M. 154
 Rakowska Laura 38
 Reymont Władysław Stanisław 144, 145, 149
 Rimbaud Jean Arthur 181
 Rodziewiczówna Maria 11, 133, 149
 Rokoszewski Szmul 111
 Rogosz Józef 158
 Różewicz Tadeusz 47, 182
 Rudowski Witold 47
 Ruffer Józef 61
 Rutkowski Krzysztof 31
 Rybicki A. 180
 Rychter Jan 97
 Rychter Józef Hieronim 98
 Rydel Lucjan 10, 11, 20, 21, 27, 62, 67, 97, 110, 113, 156

 Sandler Samuel 139
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 32
 Sarnecki Zygmunt 54
 Sawicki Stefan 11
 Semczuk Małgorzata 59

- Schelling Friedrich Wilhelm 69
 Schiller Friedrich 87
 Sichulski Kazimierz 139
 Siemaszko Antoni 54
 Sienkiewicz Henryk 10, 93, 100, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 154
 Sieradzki Ignacy 34
 Sikora Ireneusz 21
 Sinko Tadeusz 63, 72
 Sitek Bolesław 15, 27, 29, 45, 53, 84, 85, 179
 Shakespeare William 117
 Shelley Percy Bysshe 85, 87, 88
 Skorupa Ewa 174
 Skrzyński Władysław 108
 Skwarczyński Zdzisław 22
 Sławek Tadeusz 178
 Sławiński Janusz 74
 Słodowski J. 58
 Słowacki Juliusz 31, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 111, 118, 119
 Smolarski Mieczysław 47, 153
 Sobolewski Tadeusz 83, 84, 88, 128
 Sobieski 105
 Solorz Wojciech 58
 Solski Ludwik 54, 56
 Sowiński Leonard 26
 Spinoza Baruch 69
 Sroka Mieczysław 150
 Stachura Edward 23, 31
 Staff Leopold 19, 20, 24, 54, 61
 Stala Marian 8, 67
 Starke Kurt 36
 Starowiejski Remigiusz 128
 Staszczuk Adam 54
 Sten Jan (Ludwik Bruner) 44, 47, 48, 125
 Stendhal (Marie Henri Beyle) 155
 Stępień Tomasz 110, 118
 Strug Andrzej 131
 Suleja Jędrzej 83
 Sully Prudhomme 63
 Sygietyński Antoni 54
 Szablowski Teodor 112
 Szadurska Irma 38, 124
 Szarlitt Bernard 47
 Szarzyński Sęp Mikołaj 59
 Szczepańska Anita 141
 Szczepanowski Stanisław 106
 Szczepański Ludwik 27, 61, 130
 Szydłowska Mariola 56
 Szymanowski Karol 23
 Szymańska Beata 10
 Szymczak Mieczysław 36
 Szweykowski Zygmunt 8, 128, 169
 Śliziński Jerzy 22, 50
 Świderkówna Anna 175
 Świętochowski Aleksander 10, 118
 Tarnowski Stanisław 21, 23, 24, 28, 29, 106
 Tatarowski Lesław 43
 Tetmajer Kazimierz Stanisław 97
 Trela Jerzy 58
 Treugutt Stefan 156
 Tuwim Julian 46, 108, 109, 116
 Tycjan 36, 64, 73, 74
 Ujejski Kornel 27
 Ujejski Józef 91
 Vondraczek František 113
 Votruba Frantisek 50
 Vrchlicki Franciszek 50
 Walas Teresa 7, 9, 18, 111, 127
 Weiss Tomasz 32, 84, 117, 129
 Wende Ewa 141
 Wergiliusz 100
 Weyssenhof Józef 22
 Węgrzyniak Rafał 96
 Wierzyński Kazimierz 180
 Wilhelmi Janusz 156
 Winklowska Barbara 26, 27, 32, 85, 148
 Wiśniewski Jacek 106
 Witczak W. 57
 Wnuk Włodzimierz 41, 43, 52
 Wodzińska Maria 95
 Wodziński Antoni 22
 Wojnakowski Ryszard 36
 Wyczółkowski Leon 105
 Wyka Kazimierz 8, 14, 18, 36, 37, 51, 52, 74, 133, 160, 167

Wyka Marta 99
Wyspiański Stanisław 18, 21, 32, 96,
97, 121, 123, 138
Wyszyńska Ewa 61, 62, 64, 129
Zacharska Jadwiga 8, 40, 42, 52, 63,
119, 149, 154, 170
Zahorska Anna 37
Zalewski Marek 7
Zapolska Gabriela 56, 57
Zawistowska Kazimiera 61
Zaworska Helena 153
Zdziechowski Marian 29, 106
Zgorzelski Czesław 71
Ziejka Franciszek 157, 158

Zimand Roman 13, 18, 27, 28, 134
Ziomek Jerzy 31, 35, 109, 127
Żabski Tadeusz 151
Żeleńska Wanda 23, 26
Żeleński-Boy Tadeusz 20, 26, 29, 32,
38, 46, 63, 85, 86, 139, 147, 148,
170, 183
Żeromska Oktawia 22
Żeromski Stefan 57, 111, 132, 144,
149
Żmigrodzka Maria 64
Żółkiewski Stefan 153
Żuławski Jerzy 20, 22, 27, 128

Jan Jakóbczyk

Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Annäherungen

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit präsentiert, ordnet und interpretiert die Kunstwerke von Kazimierz Przerwa-Tetmajer, dem vor hundert Jahren berühmten Vertreter des Schrifttums des Jungen Polens. Die geschichtsliterarischen Kommentare (eigentlich nicht ausgiebige) konzentrierten sich auf Beweise des modernistischen Zusammenbruchs in Tetmajers Dichtung: des Leeregefühls, der Hoffnungslosigkeit, der Trübsal und Melancholie. Koinzident und richtig eingeschätzt wurde auch die Bedeutung des Zyklus *Auf dem Gesteinsgebiet-Podhale*.

Ziel der Arbeit ist, die Tetmajers Schaffen betreffenden stereotypen Meinungen und Interpretationsschemata zu verifizieren. Analysiert wurden hier solche Schaffensgebiete vom Autor des *Todesengels*, die von der Literaturgeschichte vergessen wurden. Deswegen stelle ich den noch nicht gut erkannten Schriftsteller vor, als einen Spaßvogel, Satiriker und Streithammel (4. Kapitel); schreibe von den pauschal geringschätzten Romanen (5. Kapitel); versuche auch die prinzipiellen Textprobleme in den Werken zu zeigen, die beim Herausgeber keine Interesse erweckt haben (6. Kapitel).

Im Vorrang versuche ich den Status des „Generationsdichters“ nachzuweisen, denn diese Rolle hat über die Position des Dichters in den geschichtsliterarischen Synthesen entschieden. Ich veranschauliche auch die Skala und die Regionen des Lesererfolges von Tetmajer, der in der Zeit der Faszinierung von sublimer Meisterschaft und Ablehnung vom Utilitarismus seine Werke effektiv befördert und den Erwartungen des Lesermarktes elastisch gefolgt hat.

Ich beschäftige mich auch mit dem Problem der jungpolnischen Sonettsmanie, weil Tetmajer hundert Sonette geschaffen hat. Davon, dass nicht einzelne Sonette sondern ihre Zyklen den Leser anreden, überzeuge ich im 2. Kapitel. Das nächste 3. Kapitel betrifft das Problem der Originalität, der Entlehnungen, des Epigonismus, des Dialogs mit der Tradition. Alle diese Erscheinungen wurden am besten bei der Beschreibung der Relation Tetmajer – Stowacki ans Licht gebracht.

Sechs Monographien aus denen das Buch entsteht haben zum Ziel, ein neues Bild des Dichters, Schriftstellers, Autors von Dramen und zufälligen, aber doch außerordentlichen Literaturkritikers und Publizisten zu zeigen, dessen Bedeutung für die Literatur um die Jahrhundertewende schwer zu überschätzen ist.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Close-Ups

Summary

The work presents, orders, and interprets the work of Kazimierz Przerwa-Tetmajer, a writer representative of and well known a hundred years ago in the period of „Young Poland”. The historical commentaries on his work were not numerous and they concentrated their attention on the records of the Modernist crisis in Tetmajer’s poetry: the feeling of emptiness, hoplessness, sadness and melancholy. Also the values of his cycle *Na Skalnym Podhalu* (*On the Rocky Podhale*) were generally agreed upon.

The aim of the present work is the verification of the stereotypical opinions, interpretive schemes which have been affixed to the discourses on Tetmajer’s work. The subject of description are those aspects of the work of the author of *Anioł Śmierci* (*The Angel of Death*) about which history of literature does not remember. For this reason I present the weakly recognized image of the writer: jester, satirist, and arguer (Chapter IV); for this reason I write about his ignored novels (Chapter V); I also try to point out the basic textological problems of the collection of works in which the academic scholarship has been, so far, not interested (Chapter VI).

First of all, however, I am trying to verify the status of the „poet of the generation” as it was this role which decided about the poet’s position in literary-historical syntheses. I present the scale and the regions of the success which, in the years of fascination with the sublimated artistry and the rejection of utilitarianism was able to efficiently promote his work, to flexibly react to the demands of the market.

I also take up the problem of the Young Poland’s „sonnet-mania” and Tetmajer’s role in this phenomenon – he wrote one hundred sonnets organized in cycles. Chapter two is devoted to the ways the sonnets „speak” – not individually, but in groups. The next, third chapter concentrates the questions of originality, borrowings, epigonism, dialogue with tradition. All these phenomena were best revealed in the description of the Tetmajer – Słowacki relation.

The six sketches which the book consists of are an attempt at drafting a new image of the poet, novelist, and playwright, but also an occasional, though not average, literary critic and publicist whose role in the literature of the break of the centuries cannot be overestimated.

Projekt okładki: Michał Jakóbczyk

Redakcja: Olga Nowak

Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel

Korekta: Katarzyna Więckowska

Copyright © 2001 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1026-2

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 350 + 50 egz.
Ark. druk. 12.0. Ark. wyd. 16.0.
Przekazano do łamania w grudniu 2000 r.
Podpisano do druku w marcu 2001 r.
Papier offset, kl. III, 80 g. Cena 20 zł

Drukarnia Archidiecezjalna
ul. Wita Stwosza 11, 40-042 Katowice

FN 1968

nr inv.: BG - 300774



BG 300774

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1026-2